

Эпоха Возрождения: исследования в области искусства и поэзии

Уолтер Патер

The Renaissance: studies in art and poetry

Walter Pater



Электронная книга проекта "Гутенберг" о эпохе Возрождения: исследования в области искусства и поэзии

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Эпоха Возрождения: исследования в области искусства и поэзии

Автор: Уолтер Патер

Дата выхода: 1 мая 2003 г. [Электронная книга № 4060]

Последнее обновление: 27 декабря 2020 г.

Язык: Английский

Титры: Отсканировано и выверено Альфредом Дж. Дрейком

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ВОЗРОЖДЕНИЕ: ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И ПОЭЗИИ" ***

Отсканировано и выверено Альфредом Дж. Дрейком (www.ajdrake.com)

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И ПОЭЗИИ

УОЛТЕР ГОРАЦИО ПАТЕР

Лондон: 1910. (Библиотечное издание.)

ПРИМЕЧАНИЯ электронного ТЕКСТОВОГО РЕДАКТОРА:

Примечания: В библиотечном издании 1910 года используются сноски - стиль, неудобный для электронного издания. Поэтому я поместил звездочку сразу после каждой сноски Патера и знак + после своих собственных примечаний, а примечания к каждой главе перечислил в конце этой главы.

Разбивка на страницы и абзацы: Чтобы избежать громоздкой электронной копии, я заключил оригинальную разбивку на страницы в квадратные скобки. Цифра, заключенная в квадратные скобки, например, as, указывает на то, что материал, следующий сразу за номером, обозначает начало соответствующей страницы. Я сохранил структуру абзаца, за исключением отступа от первой строки.

Расстановка переносов: я не сохранил оригинальную расстановку переносов, поскольку электронный текст не требует расстановки переносов в конце строки или страницы.

Греческий шрифт: Для этого полнотекстового издания я транслитерировал греческие цитаты Патера. Если есть необходимость в греческом оригинале, его можно посмотреть на моем сайте, <http://www.ajdrake.com/etexts>, викторианский архив, содержащий полное собрание сочинений Уолтера Патера и многие другие тексты девятнадцатого века, в основном в первых изданиях.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И ПОЭЗИИ УОЛТЕРА ГОРАЦИО ПАТЕРА

Содержание

Предисловие: vii-xv

Два ранних французских рассказа: 1 -29

Pico della Mirandola: 30-49

Сандро Боттичелли: 50-62

Luca della Robbia: 63-72

Поэзия Микеланджело: 73-97

Leonardo da Vinci: 98-129

Школа Джорджоне: 130-154

Joachim du Bellay: 155-176

Winckelmann: 177-232

Заключение: 233-конец

ПОСВЯЩЕНИЕ

В К.Л.С.

Февраль 1873 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

[vii] Авторами, занимающимися искусством и поэзией, было предпринято множество попыток дать абстрактное определение красоте, выразить ее в самых общих терминах, найти для нее какую-то универсальную формулу. Ценность этих попыток чаще всего заключалась в наводящих на размышления и проникающих в суть вещах, сказанных между прочим. Такие дискуссии очень мало помогают нам наслаждаться тем, что было хорошо сделано в искусстве или поэзии, различать, что в них более и менее превосходно, или использовать такие слова, как красота, совершенство, искусство, поэзия, в более точном значении, чем они имели бы в противном случае. Красота, как и все другие качества, доступные человеческому опыту, относительна, и ее

определение становится бессмысленным пропорционально ее абстрактности. Определить красоту не в самых абстрактных, а в самых конкретных терминах, найти не ее универсальную формулу, а формулу, наиболее адекватно выражающую то или иное ее особое проявление, - вот цель истинного изучающего эстетику.

"Видеть объект таким, каков он есть на самом деле", как справедливо было сказано, является целью любой истинной критики, какой бы она ни была, а в эстетической критике первым шагом к тому, чтобы увидеть свой объект таким, каков он есть на самом деле, является узнать свое собственное впечатление таким, каково оно на самом деле, различить его, отчетливо осознать. Объекты, с которыми имеет дело эстетическая критика, — музыка, поэзия, художественные и совершенные формы человеческой жизни — действительно являются вместилищами стольких сил: они, подобно продуктам природы, обладают столькими добродетелями или качествами. Что для меня значит эта песня или картинка, эта привлекательная личность, представленная в жизни или в книге? Какой эффект это на самом деле производит на меня? Доставляет ли это мне удовольствие? и если да, то какого рода или степени удовольствия? Как изменяется моя природа в его присутствии и под его влиянием? Ответы на эти вопросы являются исходными фактами, с которыми приходится иметь дело эстетическому критику; и, как и при изучении света, морали, чисел, человек должен осознать эти исходные данные для себя, или не осознавать их вообще. И тому, кто сильно переживает эти впечатления и непосредственно стремится к их различению и анализу, нет необходимости утруждать себя абстрактным вопросом, что такое красота сама по себе, или каково ее точное отношение к истине или опыту — метафизическими вопросами, столь же бесполезными, как и метафизические вопросы в других местах. Он может пропустить их все мимо ушей, считая, что они, ответственные или нет, не представляют для него интереса.

Таким образом, эстетический критик рассматривает все объекты, с которыми ему приходится иметь дело, все произведения искусства и более прекрасные формы природы и человеческой жизни как силы, производящие приятные ощущения, каждая из которых более или менее своеобразна или уникален. Это влияние он чувствует и хочет объяснить, анализируя и сводя его к элементам. Для него картина, пейзаж, привлекательная личность в жизни или в книге, Джоконда, холмы Каррары, Пико из Мирандолы ценны своими достоинствами, как мы говорим, говоря о траве, вине, драгоценном камне; за свойство каждого производить на человека особое, неповторимое впечатление удовольствия. Наше образование становится полным по мере того, как наша восприимчивость к этим впечатлениям становится глубже и разнообразнее. И функция эстетического критика состоит в том, чтобы различать, анализировать и отделять от сопутствующих им свойств то качество, благодаря которому картина, пейзаж, яркая личность в жизни или в книге производят это особое впечатление красоты или удовольствия, указывать, каков источник этого впечатления и при каких условиях оно переживается. Его цель достигнута, когда он выделил это [x] свойство и отметил его, как химик отмечает какой-нибудь природный элемент, для себя и других; и правило для тех, кто хочет достичь этой цели, с большой точностью сформулировано словами недавнего критика Сент—Бева: "Кто рождается, тот выбирает красавиц, и кто питается исключительно любителями, а не гуманистами".

Таким образом, важно не то, чтобы критик обладал правильным абстрактным определением красоты для интеллекта, а определенный тип темперамента, способность быть глубоко тронутым присутствием красивых объектов. Он всегда будет помнить, что красота существует во

многих формах. Для него все эпохи, типы, школы вкуса сами по себе равны. Во все века были отличные мастера и выполнялась отличная работа. Вопрос, который он задает, всегда звучит так: — В ком нашли себя движение, гений, чувство эпохи? где быломестилище ее утонченности, возвышенности, вкуса? "Все возрасты равны, - говорит Уильям Блейк, - но гений всегда выше своего возраста".

Часто требуется большая деликатность, чтобы отделить эту добродетель от более простых элементов, с которыми она может быть найдена в сочетании. Немногие художники, даже не Гете и не Байрон, работают совершенно чисто, отбрасывая все обломки и оставляя нам только то, что было полностью сплавлено и преобразовано пылом их воображения. Возьмем, к примеру, труды Вордсворта. Жар его гения, проникший в суть его произведения, выкристаллизовал часть, но только часть; и в этой огромной массе стихов есть многое, что вполне могло быть забыто. Но, разбросанные по нему, иногда сплавляя и трансформируя целые композиции, такие как Строфы о Решимости и Независимости или Ода воспоминаниям детства, иногда, как бы наугад, помещая тонкий кристалл то здесь, то там, в материале, который он не может полностью исследовать и преобразовать, мы прослеживаем действие его уникальной, непередаваемой способности, этого странного, мистического чувства жизни в естественных вещах и жизни человека как части природы, черпая силу, цвет и характер из местных влияний, из холмов и ручьев, а также из природных видов и звуков. . Что ж! это достоинство, активный принцип поэзии Вордсворта; и тогда функция критика Вордсворта состоит в том, чтобы проследить за этим активным принципом, высвободить его, отметить степень, в которой он проникает в его стихи.

Темы следующих исследований взяты из истории Возрождения и касаются, на мой взгляд, главных моментов в этом сложном, многогранном движении. В первом из них я объяснил, что я понимаю под этим словом, [xii] придав ему гораздо более широкий смысл, чем предполагали те, кто первоначально использовал его для обозначения возрождения классической античности в пятнадцатом веке, которое было лишь одним из многих результатов общего возбуждения и просвещения человеческого разума, но другим результатом которого были великая цель и достижения того, что как христианское искусство часто ложно противопоставляется Ренессансу. Этот взрыв человеческого духа можно проследить далеко в самом средневековье, с уже ясно выраженными его мотивами: заботой о физической красоте, поклонением телу, разрушением тех ограничений, которые религиозная система средневековья накладывала на сердце и воображение. Я взял в качестве примера этого движения, этого раннего Возрождения в пределах самого средневековья, и как выражение его качеств, две небольшие композиции на раннеф-ренессансном; не потому, что они представляют собой наилучшее возможное их выражение, а потому, что они способствуют единству моей серии, поскольку Возрождение заканчивается также во Франции, во французской поэзии, на этапе, наиболее совершенной иллюстрацией которого во многих отношениях являются сочинения Иоахима дю Белле. Ренессанс, по правде говоря, породил во Франции последствие, чудесный поздний рост, продукты которого в полной мере обладают той тонкой сладостью, которая присуща утонченному и миловидному декадансу, точно так же, как его ранние фазы обладают свежестью, присущей всем периодам расцвета искусства, очарованием аскезы, строгого и серьезного препоясывания чресел в юности.

Но именно в Италии, в пятнадцатом веке, в основном сосредоточен интерес эпохи Возрождения — в том торжественном пятнадцатом веке, который вряд ли можно изучать слишком много, не

только из-за его положительных результатов в области интеллекта и воображения, его конкретных произведений искусства, его особых и выдающихся личностей с их глубоким эстетическим очарованием, но и из-за его общего духа и характера, из-за этических качеств, которым он является непревзойденным образцом.

Различные формы интеллектуальной деятельности, которые вместе составляют культуру эпохи, движутся по большей части из разных отправных точек и несвязанными дорогами. Как продукты одного поколения, они действительно обладают общим характером и бессознательно иллюстрируют друг друга; но что касается самих производителей, то каждая группа обособлена, получая те преимущества или недостатки, которые могут быть в интеллектуальной изоляции. Искусство и поэзия, философия и религиозная жизнь, а также другая жизнь, полная утонченных удовольствий и деятельности в самых заметных местах мира, каждая из них ограничена своим собственным кругом идей, и те, кто занимается любой из них, как правило, мало интересуются мыслями других. Однако время от времени наступают эпохи более благоприятных условий, при которых мысли людей сближаются больше, чем обычно, и многочисленные интересы интеллектуального мира объединяются в одном законченном типе общей культуры.

Пятнадцатый век в Италии - одна из таких счастливых эпох, и то, что иногда говорят об эпохе Перикла, справедливо и для эпохи Лоренцо: это эпоха, плодотворная личностями, многогранная, централизованная, завершенная. Здесь художники, философы и те, кого мировое действие возвысило и заинтриговало, не живут изолированно, а дышат общим воздухом и улавливают свет и тепло мыслей друг друга. Существует дух всеобщего возвышения и просветления, в котором все одинаково общаются. Единство этого духа придает единство всем разнообразным произведениям Возрождения; и именно этому тесному союзу с разумом, этому участию в лучших идеях, порожденных той эпохой, искусство Италии пятнадцатого века во многом обязано своим серьезным достоинством и влиянием.

Я добавил эссе о Винкельмане, как не противоречащее предшествующим ему исследованиям, потому что Винкельман, появившийся в восемнадцатом веке, действительно принадлежит по духу более ранней эпохе. Своим энтузиазмом по отношению к вещам интеллекта [хv] и воображению ради них самих, своим эллинизмом, своей пожизненной борьбой за постижение греческого духа он симпатизирует гуманистам предыдущего столетия. Он является последним плодом Возрождения и поразительным образом объясняет его мотивы и тенденции.

1873.

ДВА РАННИХ ФРАНЦУЗСКИХ РАССКАЗА

И все же вы будете подобны крыльям голубя.

История Возрождения заканчивается во Франции и переносит нас из Италии в прекрасные города страны Луары. Но именно во Франции также, в очень важном смысле, начался Ренессанс. Французские писатели, которые любят связывать творения итальянского гения с французским происхождением, которые рассказывают нам, как святой Франциск Ассизский взял не только свое имя, но и все те представления о рыцарстве и романтической любви, которые так глубоко проникли в его мысли, из французского источника, как Боккаччо заимствовал очертания своих историй из старофранцузских фавлю, и как сам Данте недвусмысленно связывает происхождение искусства миниатюрной живописи с городом Парижем, часто останавливались на этом представлении о Возрождении в конце двенадцатого

и начале тринадцатого века, Возрождении в пределах средневековья. само средневековье - блестящая, но отчасти безуспешная попытка сделать для человеческой жизни и человеческого разума то, что впоследствии было сделано в пятнадцатом веке. Слово "Ренессанс", действительно, сейчас обычно используется для обозначения не просто возрождения классической древности, которое имело место в пятнадцатом веке и к которому это слово было впервые применено, но целого сложного движения, в котором это возрождение классической древности было лишь одним из элементов или симптомов. Для нас Ренессанс - это название многогранного, но все же объединенного движения, в котором ощущается любовь к вещам интеллекта и воображения ради них самих, стремление к более либеральному и привлекательному способу восприятия жизни, побуждающее тех, кто испытывает это желание, искать сначала одно, а затем другое средство интеллектуального или образного наслаждения и направляющее их не только к открытию старых и забытых источников этого наслаждения, но и к предсказанию их свежих источников — новых впечатлений, новых сюжетов поэзии, новых форм искусства. Такой всплеск чувств произошел в конце двенадцатого и начале следующего столетия. То здесь, то там, при редких и счастливых обстоятельствах, в остроконечной архитектуре, в доктринах романтической любви, в поэзии Прованса грубая сила средневековья превращается в сладость; и зародившийся там вкус к сладкому становится в нем семенем классического возрождения, побуждая его постоянно искать источники совершенной сладости в эллинском мире. И наступивший после длительного периода, когда этот инстинкт был подавлен, того истинного "темного века", в который фактически исчезло так много источников интеллектуального наслаждения и воображения, этот всплеск справедливо называют Ренессансом, возрождением.

Теории, которые связывают друг с другом способы мышления и чувства, периоды вкуса, формы искусства и поэзии, которые ограниченность человеческих умов постоянно стремится противопоставить друг другу, являются большим стимулом для интеллекта и почти всегда заслуживают понимания. Так обстоит дело с этой теорией Возрождения в средние века, которая стремится установить преемственность между наиболее характерными произведениями того периода, скульптурой Шартра, окнами Ле-Мана, и работами более позднего Возрождения, работами Жана Кузена и Жермена Пилона, залечивая таким образом тот разрыв между средневековьем и Ренессансом, который так часто преувеличивался. Но это не столько церковное искусство средневековья, его скульптура и живопись — работы, безусловно, выполненные в значительной степени ради удовольствия, в которых часто проявляет себя даже светский, бунтарский дух, — но скорее его светская поэзия, поэзия Прованса, и великолепный последующий рост этой поэзии в Италии и Франции, которые имеют в виду эти французские писатели, когда они говорят об этом средневековом Возрождении. В этой поэзии земная страсть с ее близостью, свободой, разнообразием — свобода сердца — дает о себе знать; и имя Абеляра, великого ученого и великого любовника, связывает выражение этой свободы сердца со свободной игрой человеческого разума во всех представленных ему предметах, со свободой интеллекта, как это понимала та эпоха.

Каждый знает легенду о Абеляре, легенда едва ли менее страстным, конечно, не менее характерны для среднего возраста, чем легенда о Тангейзере; как известных и миловидные клерк, в котором сама мудрость, выдержанный, приятный, сдержанный и, казалось, сидеть на престоле, стала жить в доме каноником собора Нотр-Дам, где обитала девушка, Heloise, как считается, старого священника племянницу-сироту; как старый священник засвидетельствовал свою любовь к ней, давая ей образование, то непревзойденным, так что молва утверждала, что,

благодаря знаниям языков, что позволяет ей проникать в тайны старых в мире, она должна была стать чародейкой, как кельтские druidesses; и о том, как Абельяр и Heloise сидели вместе в доме есть, доработать немного дальше на природу абстрактных идей, "любовь ищет себе партию с ними." Вы себе соблазны ученым, который, в таком мечтательном спокойствии, среди ярко и насыщено спектакль "Остров" жил в мире что-то вроде тени; и что тот, кто так хорошо знал, как назначить его точное значение для каждого абстрактного мышления, те ограничители, которые лежат на совести других людей были расслаблены. Оказывается, он сочинил много стихов на вульгарном языке: молодые люди уже распевали их на набережной под домом. Эти песни, говорит г-н де Ремюза, вероятно, были во вкусе Труверов, "среди которых он был одним из первых по времени, или, так сказать, предшественником". Это тот же дух, который сформировал знаменитые "письма", написанные на причудливой латыни средневековья.

У подножия этой раннеготической башни, которую следующее поколение возвело, чтобы украсить территорию школы Абельяра, на "Горе Святой Женевьевы", историк Мишле мысленно видит "ужасное собрание; не только слушателей Абельяра, пятьдесят епископов, двадцать кардиналов, два папы, весь корпус схоластической философии; не только ученую Элоизу, преподавание языков и Ренессанс; но и Арнольда Брешийского, то есть революцию". И вот из комнат этого сумрачного дома на берегу Сены мы видим, как этот дух выходит за пределы, с его уже хорошо определенными качествами, с его интимностью, с его томной сладостью, с его бунтарством, с его тонким умением разделять элементы человеческой страсти, с его заботой о физической красоте, с его поклонением телу, которое проникло в раннюю литературу Италии и находит отзвук даже у Данте.

То, что Абельяр не упоминается в "Божественной комедии", может показаться странным упущением читателю Данте, который, похоже, вплел в текстуру своего произведения все, что произвело на него впечатление либо эффектным по цвету, либо духовно значимым среди зарегистрированных случаев реальной жизни. Нигде в его великой поэме мы не находим ни этого имени, ни даже намек на историю того, кто оставил столь глубокий след в философии, ревностным учеником которой был Данте, о ком он не мог не слышать в Латинском квартале и из уст ученого или преподавателя Парижского университета во время своего пребывания среди них. Мы можем только предположить, что он действительно обдумал историю и этого человека и воздержался от вынесения суждения относительно его места в схеме "вечной справедливости".

В знаменитой легенде о Тангейзере заблудший рыцарь отправляется в Рим, чтобы получить отпущение грехов в центре христианской религии. "Так скоро, - подумал и сказал папа, - как посох в его руке распухнет, так скоро душа Тангейзера может быть спасена, и никак не раньше"; и вскоре после этого сухое дерево посоха, который папа держал в руке, покрылось листьями и цветами. Так, в монастыре Годстоу было показано окаменевшее дерево, о котором монахини рассказали, что прекрасная Розамонд, умершая среди них, заявила, что, поскольку дерево тогда было живым и зеленым, оно превратится в камень в час ее спасения. Когда Абельяр умер, как и Тангейзер, он был на пути в Рим. Что могло бы произойти, если бы он достиг цели своего путешествия, неизвестно; и именно в этих неопределенных сумерках его отношение к общим верованиям его эпохи всегда сохранялось. В этом, как и в других вещах, он провоцирует характер Возрождения, того движения, в котором различными путями человеческий разум завоевывает для себя новое царство чувств, сенсаций и мысли, не противостоящее, а только находящееся за пределами и независимое от духовной системы, которая тогда действительно

реализовывалась. Противостояние, в которое брошен Абеляр, которое придает окраску его карьере, которое разрывает его душу на части, является не менее тонким противостоянием, чем противостояние между просто профессиональными, официальными, наемными служителями этой системы, с их невежественным поклонением системе ради нее самой, и истинным сыном света, гуманистом, с живым разумом, сердцем и чувствами, в то время как их собственные были почти мертвы. Он стремится к идеальному образу жизни, он достигает его за пределами предписанных пределов этой системы, хотя, возможно, в существенном зародыше он содержится в ней. Как это всегда бывает, приверженцы более бедной и узкой культуры не испытывали симпатии к культуре, более богатой и обширной, чем их собственная, потому что не понимали ее. После открытия пшеницы они по-прежнему будут питаться желудями - апрел'изобретение блеска иль вульгарная жизнь железа; и слышать не захотят о служении высшим потребностям человечества инструментами, не изготовленными ими самими.

Но человеческий дух, дерзнувший преодолеть эти потребности, был слишком силен для них. Абеляр и Элоиза пишут свои письма — письма с чудесным душевным излиянием — на средневековой латыни; и Абеляр, хотя и сочиняет песни на вульгарном языке, пишет также на латыни те трактаты, в которых он пытается найти основу реальности за абстракциями философии, как человек, стремящийся испытать все вещи на предмет их соответствия человеческому опыту, который почувствовал руку Элоизы, заглянул ей в глаза и испытал ресурсы человечества в ее великой и энергичной натуре. И все же лишь немного позже, в начале XIII века, зарождается французский роман в прозе; и в одном из прелестных томов Эльзевирской библиотеки можно найти некоторые из наиболее поразительных фрагментов этого романа, отредактированных с большим умом. В одной из этих историй тринадцатого века, "Любовь к другу и возлюбленной", та свободная игра человеческих чувств, подтверждением притязаний на которую является история Абеяра, дает о себе знать в эпизодах великой дружбы, дружбы чистой и великодушной, доведенной до своего рода страстной экзальтации и более чем верной до смерти. Такое товарищество, хотя примеры его можно найти повсюду, все же является сугубо классическим мотивом; Чосер так сильно выразил это чувство в старинном рассказе, что непонятно, любовь ли Паламона и Аркиты к Емеле или этих двоих друг к другу является главной темой Рыцарского рассказа —

Он бросил взгляд на Емелю,
И тут же блейнул и воскликнул: "Ах!"
Как тот, кем он был для герты.

Какой читатель не отнесет часть горечи этого крика к уже предвиденному разрушению честной дружбы, которая до сих пор делала тюрьму двух парней приятной своими повседневными обязанностями?

Дружба Эмиса и Эмиле углубляется романтическим обстоятельством полного личного сходства между двумя героями, через которое они проходят друг для друга снова и снова, и тем самым вовлекаются во множество странных приключений; тот любопытный интерес Двойника, который начинается среди звезд с Диоскурами, вплетенный во все эпизоды истории, как внешний знак внутреннего сходства их душ. С этим, опять же, связано, как второе отражение этого внутреннего сходства, тщеславие двух удивительно красивых чашек, также в точности похожих друг на друга, — детских чашек из дерева, но украшенных золотом и драгоценными

камнями. Эти две чаши, которые своим сходством помогают друзьям собраться вместе в критические моменты, были подарены им папой Римским, когда он крестил их в Риме, куда родители привезли их с этой целью, в благодарность за их рождение. Они очень странно пересекаются в повествовании, служа двум героям почти как живые существа, и с тем хорошо известным эффектом прекрасного объекта, постоянно находящегося перед глазами в рассказе или стихотворении, который хорошо пробуждает чувства и придает определенный вид утонченности всем сценам, в которые он входит. Это чувство судьбы, которое так сильно влияет на формирование человеческой жизни благодаря тривиальным предметам, таким как клубничный носовой платок Отелло, тем самым усиливается, в то время как мы становимся свидетелями наслаждения красивой работой первобытных людей, их простого восхищения ею, так что они отводят ей странно важное место среди факторов человеческой истории.

Таким образом, Эймис и Эмиле остаются верны своему товариществу во всех испытаниях; и в конце концов случается так, что в момент острой необходимости Эймис занимает место Эмиле в турнире не на жизнь, а на смерть. "После этого случилось, что на Амиса пала проказа, так что его жена не хотела приближаться к нему и попыталась задушить его. Поэтому он ушел из своего дома и, наконец, попросил своих слуг отнести его в дом Эмили"; и именно в том, что следует далее, проявляется любопытная сила этого произведения:

Его слуги, готовые выполнить его приказ, отнесли его туда, где был Амиле; и они начали звенеть своими трещотками перед двором дома Амиле, как привыкли делать прокаженные. И когда Амилей услышал шум, он приказал одному из своих слуг отнести больному мясо и хлеб, а чашу, которую ему дали в Риме, наполнил хорошим вином. Икогда слуга сделал, как ему было приказано, он вернулся и сказал: господин, если бы у меня в руке не было твоей чаши, я бы подумал, что чаша, которую держит больной, была твоей, потому что они похожи друг на друга ростом и фасоном. И Амиль сказал: иди скорее и приведи его ко мне. И когда Амис предстал перед своим товарищем, Амиль спросил его, кто он такой и как он получил эту чашу. - Я из Брикен-ле-Шастель, - ответил Эмис, - и чашу дал мне епископ Рима, который крестил меня. И когда Амиль услышал это, он понял, что это был его товарищ Амис, который спас его от смерти и добился для него, чтобы дочь короля Франции стала его женой. И тотчас же он пал на него, и сильно заплакал, и поцеловал его. И когда его жена услышала это, она выбежала с растрепанными волосами, плачущая и чрезвычайно огорченная, ибо вспомнила, что именно он убил фальшивого Ардреса. И после этого они положили его на прекрасную постель и сказали ему: "Останься с нами, пока Божья воля не исполнится в тебе, ибо все, что у нас есть, к твоим услугам". Итак, он и двое слуг остались с ними.

"И было так, что однажды ночью, когда Амис и Эмиль лежали в одной комнате без других спутников, Бог послал к Амису Своего ангела Рафаэля, который сказал ему: Амис, ты спишь? И он, предположив, что Эмиль позвал его, ответил и сказал: "Я не сплю, прекрасный товарищ!" И ангел сказал ему: "Ты хорошо ответил, ибо ты товарищ небесных граждан". Я Рафаил, ангел Господа нашего, и пришел сказать тебе, как ты можешь исцелиться; ибо твои молитвы услышаны. Ты должен сказать Амиле, твоему товарищу, чтобы он убил двух своих детей и омыл тебя в их крови, и так твое тело станет здоровым. И Амис сказал ему: "Пусть не будет так, чтобы мой товарищ стал убийцей ради меня". Но ангел сказал: "Это удобно, что он это делает". И после этого ангел удалился.

И Эмиль тоже, словно во сне, услышал эти слова; и он проснулся и сказал: "Кто это, мой товарищ, который говорил с тобой?" И Амиле ответил: никто; только я молился нашему Господу, как я привык. И Амиле сказал: не так! но кто-то говорил с тобой. Затем он встал и подошел к двери комнаты; и, обнаружив, что она закрыта, он сказал: "Скажи мне, брат мой, кто сказал тебе эти слова сегодня ночью". И Амис сильно заплакал и сказал ему, что это был Рафаэль, ангел Господень, который сказал ему: "Амис, наш Господь повелевает тебе, чтобы ты велел Амиле убить двух своих детей и омыть себя их кровью, и так ты исцелишься от своей проказы". И Эмиль был сильно встревожен этими словами и сказал: я бы отдал тебе моих слуг и служанок и все мое имущество, а ты притворяешься, что ангел сказал тебе, что я убью двух моих детей. И тотчас же Эймис заплакал и сказал: я знаю, что сказал тебе ужасную вещь, но вынужден это сделать; Я молю тебя, не прогоняй меня из убежища твоего дома. И Амиле ответил, что то, о чем он заключил с ним завет, он будет исполнять до часа своей смерти: "Но я заклинаю тебя, - сказал он, - верой, которая есть между мной и тобою, и нашей дружбой, и крещением, которое мы приняли вместе в Риме, скажи мне, человек или ангел сказал это тебе". И Эймис снова ответил: "Так истинно, как ангел говорил со мной этой ночью, так пусть Бог избавит меня от моей немощи!"

Тогда Эмиль начал тайно плакать и подумал про себя: "Если этот человек был готов умереть перед королем за меня, не должен ли я за него убить своих детей?" Разве я не сохраню верность тому, кто был верен мне даже до смерти? И Амиле больше не медлил, а отправился в комнату своей жены и велел ей пойти послушать Священную службу. И он взял меч, и подошел к кровати, где лежали дети, и нашел их спящими. И он лег на них и начал горько плакать и сказал: слышал ли еще кто-нибудь об отце, который по собственной воле убил своих детей? Увы, дети мои! Я больше не ваш отец, а ваш жестокий убийца.

И дети проснулись от слез своего отца, которые лились на них; и они посмотрели ему в лицо и начали смеяться. И поскольку им было около трех лет, он сказал, что ваш смех превратится в слезы, ибо теперь должна пролиться ваша невинная кровь, и с этими словами он отрубил им головы. Затем он уложил их обратно в постель, и положил головы на тела, и покрыл их, как будто они спали; и кровью, которую он взял, он омыл своего товарища и сказал: Господи Иисусе Христе! который повелел людям хранить веру на земле и исцелил прокаженного словом Твоим! очисти теперь моего товарища, за любовь к которому я пролил кровь моих детей.

Затем Амис очистился от своей проказы. И Эмиль одел своего спутника в его лучшие одежды; и когда они пошли в церковь возблагодарить Бога, колокола, по воле Божьей, зазвонили сами по себе. И когда жители города слышали это, они сбегались посмотреть на чудо. И жена Амиле, когда она увидела приближающихся Эмиса и Амиле, спросила, кто из них двоих ее муж, и сказала: я хорошо знаю одежду их обоих, но я не знаю, кто из них Амиле. И Амиле сказал ей: я Амиле, а мой спутник - Амис, который исцелился от своей болезни. И она была полна удивления и пожелала узнать, каким образом он был исцелен. - Возблагодари Господа нашего, - ответила Эмиль, - но не беспокойся о способе исцеления.

Ни отец, ни мать еще не вошли туда, где были дети; но отец тяжело вздохнул, потому что они умерли, и мать попросила за них, чтобы они могли порадоваться вместе; но Эмиль сказал: "Дама!" дайте детям поспать. И уже наступил час ночи. И, войдя один к детям, чтобы поплакать над ними, он застал их играющими в постели; только на месте порезов от меча у них на горле

была как бы алая ниточка. И он взял их на руки, отнес к своей жене и сказал: "Возрадуйся безмерно, ибо дети твои, которых Я убил по повелению ангела, живы, и их кровью Я исцелен".

В этом, как я уже сказал, сила старой французской истории. Ибо Ренессанс обладает не только сладостью, которую он черпает из классического мира, но и той любопытной силой, которой так много в истинном средневековье. И как я проиллюстрировал раннюю силу Ренессанса историей об Эмисе и Амиле, историей, пришедшей с Севера, в которой чувствуется определенный колоритный тевтонский привкус, так и я проиллюстрирую этот другой элемент, его раннюю сладость, даже томный избыток сладости, другим рассказом, напечатанным в том же томе Библиотеки Эльзевирьен и датированным примерно тем же временем, рассказом, который, что характерно, пришел с Юга и связывает себя с литературой Прованса.

Центральная любовная поэзия Прованса, поэзия Тенсона и Обаде, Бернара де Вентадура и Пьера Видаля, - это поэзия для немногих, для избранных и особенных людей королевства чувств. Но за этой более напряженной поэзией, вероятно, скрывался широкий спектр литературы, менее серьезной и возвышенной, достигавшей благодаря легкости формы и сравнительному невзрачному интересу аудитории, которую концентрированная страсть этих более высоких текстов оставляла нетронутой. Эта литература давно исчезла или сохранилась только в более поздних французских или итальянских версиях. Г-ну Фориэлю показалось, что одну из таких версий, единственного представителя своего вида, он обнаружил в "Истории об Окассене и Николетте", написанной на французском языке второй половины тринадцатого века и сохранившейся в уникальной рукописи в национальной библиотеке Парижа; и были причины, которые заставили его предположить в ней еще более древнюю родословную, следы арабского происхождения, как в листке, утерянном из ранних "Арабских ночей".* Маленькая книжка не теряет своего интереса из-за критики, которая находит в ней только традиционную тему, передаваемую одним народом другому; ибо, переходя таким образом из рук в руки, ее очертания по-прежнему ясны, а поверхность незапятнанна; и, подобно многим другим рассказам, книгам, литературным и художественным концепциям средневековья, она стала своего рода личной историей, почти такой же полной риска и приключений, как и история ее собственных героев. Сам писатель называет это произведение кантефаблем, сказкой, рассказанной в прозе, но с ее происшествиями и чувствами, которые передаются песнями, вставляемыми через нерегулярные промежутки времени. В узлах самой истории есть признаки грубости и недостатка мастерства, которые заставляют подозревать, что проза была составлена только для того, чтобы соединить серию песен — серию песен настолько трогательных и привлекательных, что люди хотели усилить и облагородить их эффект регулярными рамками или декорациями. Тем не менее, сами песни самые простые, даже не рифмованные, а лишь несовершенно созвучные, строфы по двадцать-тридцать строк в каждой, и все они заканчиваются похожим гласным звуком. И здесь, как и везде в этой ранней поэзии, большой интерес представляет зрелище формирования нового художественного чувства. Возникает новое искусство, музыка рифмованной поэзии, и в песнях Окассена и Николетты, которые, кажется, всегда вот-вот перейдут в настоящую рифму, но которые почему-то останавливаются и никогда не могут взлететь, вы видите, как люди только начинают осознавать элементы новой музыки, имеющейся в их распоряжении, и предвкушают, какой приятной может стать такая музыка.

Пьеса, вероятно, предназначалась для чтения группой подготовленных исполнителей, многие из которых, по крайней мере, в меньших партиях, вероятно, были детьми. Песни представлены

рубрикой, Или *se cante (ici na chante)*; и каждое подразделение прозы - рубрикой, Или *dient et content et fabloient (ici na conte)*. Музыкальные ноты части песен сохранились; и некоторые детали настолько наглядны, что навели М. Фориэля на мысль, что слова сопровождались драматическим действием. Та смесь простоты и утонченности, которую он с удивлением обнаружил в композиции XIII века, иногда проявляется в повороте, придаваемом какому-нибудь мимолетному выражению или замечанию; так, "граф де Гарен был стар и немощен, его время истекло" — Ли квенс Гарен де Бокер, настоящий лис и француз; "избегай сына без границ". И потом, все так осознанно! Мы видим древний лес с его заброшенными дорогами, поросшими густой травой, и место, где сходятся семь дорог, — вы разветвляетесь, чтобы стать частью мира; мы слышим, как беззаботные деревенские жители называют друг друга своими деревенскими именами и выдвигают в качестве своего представителя того из них, кто более красноречив и готов, чем остальные, — "Ли ун куи" и "фу анпарлезс де отрес"; в маленькой книжке также есть элемент пародии, так что до сих пор слышен слабый, далекий смех. . Каким бы грубым оно ни было, это произведение, безусловно, обладает тем высоким качеством поэзии, что нацелено на чисто художественный эффект. Его предмет - великая печаль, но он претендует на то, чтобы быть предметом радости и освежения, его следует развлекать не только из-за его содержания, но главным образом из-за его манеры, это *cortois*, говорится нам, *et bien assis*.

Для тех, кто изучает нравы, старофранцузский язык и литературу, она представляет большой интерес чисто антикварного порядка. Сказать о древнем литературном произведении, что оно представляет антикварный интерес, часто означает, что оно не представляет особого эстетического интереса для современного читателя. Антикварство, осуществляемое чисто историческими усилиями, рассматривая свой объект в перспективе и устанавливая читателя на определенную точку зрения, с которой то, что доставляло удовольствие прошлому, доставляет удовольствие и ему, часто может значительно усилить очарование, которое мы получаем от древней литературы. Но первым условием такой помощи должно быть реальное, непосредственное эстетическое очарование в самой вещи. Если у него нет этого очарования, если при его первоначальном изготовлении не было задействовано какое-то чисто художественное качество, никакие чисто антикварные усилия никогда не смогут придать ему эстетическую ценность или сделать его надлежащим предметом эстетической критики. Это качество, где бы оно ни существовало, всегда приятно определять и отличать от того заимствованного интереса, который старая пьеса или старый рассказ, весьма вероятно, могут приобрести благодаря настоящему увлечению антиквариатом. В истории об Окассене и Николетт есть что-то подобное. Окассен, единственный сын графа Гарена Бокерского, страстно влюблен в Николетту, красивую девушку неизвестного происхождения, купленную у сарацин, на которой его отец не разрешает ему жениться. История разворачивается вокруг приключений этих двух влюбленных, пока в конце пьесы их взаимная верность не будет вознаграждена. Эти приключения самого простого рода, приключения, которые, кажется, выбраны по счастливой случайности, которую они предоставляют, чтобы привлечь внимание воображения, возможно, стороннего наблюдателя, к приятным предметам: саду, разрушенной башне, маленькой хижине из цветов, которую Николетта сооружает в лесу, куда она убегает от своих врагов, в знак того, что она прошла этот путь. Все очарование произведения заключается в его деталях, в особой легкости и изяществе, придаваемых ситуациям и чертам настроения, особенно в причудливых фрагментах ранней французской прозы.

Во всем этом чувствуется влияние той легкой атмосферы чрезмерной деликатности, почти распутства, которая была столь сильной характеристикой поэзии трубадуров. Сами трубадуры

часто были людьми высокого положения; они писали для исключительной аудитории, людей очень праздных и утонченных, и они стали ценить такой тип личной красоты, в котором почти нет влияния открытого воздуха и солнечного света. Есть томная восточная прелесть в самих декорациях рассказа, в распутившихся розах, в расписанной в какой-то таинственной манере комнате, где заключена Николетта, в прохладном коричневом мраморе, в почти безмянных тонах, в аромате сорванной травы и цветов. Сама Николетт прекрасно вписывается в этот пейзаж и является лучшей иллюстрацией того качества, которое я имею в виду, — красивая, странная девушка-иностранка, которую пастухи принимают за фею, знающая толк в лекарственных растениях, целебных и украшающих свойствах листьев и цветов, чье умелое прикосновение исцеляет вывихнутое плечо Окассена, так что он внезапно вскакивает с земли; один только вид ее белой плоти, когда она проходила мимо места, где он лежал, исцелил паломника, пораженного тяжелой болезнью, так что он поднялся и вернулся в свою страну. В эту девушку Окассен так сильно влюблен, что забывает обо всех рыцарских обязанностях. Наконец Николетту запирают, чтобы убрать ее с дороги, и, возможно, самый красивый отрывок во всем произведении - это фрагмент прозы, описывающий ее побег:

- Как вы уже слышали, Окассена посадили в тюрьму, а Николетта осталась запертой в своей комнате. Это было летом, в мае месяце, когда дни теплые, длинные и ясные, а ночи тихие и безмятежные.

Однажды ночью Николетта, лежа в своей постели, увидела ясный свет луны в маленьком окошке и услышала пение соловья в саду, и тогда ей вспомнился Окассен, которого она так сильно любила. Она подумала о графе Гарене из Бокера, который смертельно ненавидел ее и, чтобы избавиться от нее, мог в любой момент приказать сжечь или утопить. Она увидела, что пожилая женщина, составлявшая ей компанию, спит; она встала и надела самое красивое платье, какое у нее было; она взяла постельное белье и полотенца и связала их вместе, как веревку, насколько это было возможно. Затем она привязала конец веревки к оконному столбу и позволила себе тихонько соскользнуть в сад, пройдя прямо по нему, чтобы добраться до города.

"У нее были желтые волосы в мелких кудряшках, улыбающиеся глаза сине-зеленые, лицо чистое и изящное, маленькие губки очень красные, зубы мелкие и белые; а маргаритки, которые она раздавливала, проходя мимо, высоко придерживая юбку сзади и спереди, казались темными на фоне ее ног; девочка была такой белой!

Она подошла к садовой калитке, открыла ее и пошла по улицам Бокера, держась темной стороны дороги, чтобы не попадать в свет луны, которая тихо сияла в небе. Она шла так быстро, как только могла, пока не добралась до башни, где находился Окассен. Башня была окружена колоннами, тут и там. Она прижалась к одной из колонн, плотнее закуталась в свою накидку и, уткнувшись лицом в щель башни, старой и разрушенной, услышала, как Окассен горько плачет внутри, и, немного послушав, заговорила ".

Но в этом более легком материале, всегда окрашенном юмором и часто переходящем в бурлеск, составляющем общую суть произведения, разбросаны кусочки иного качества, оттенки какого-то более сильного чувства, исходящие, казалось бы, от глубокого и энергичного духа самой провансальской поэзии, к которой было отнесено вдохновение книги. Позвольте мне собрать эти кусочки более глубокого колорита, эти выражения идеальной интенсивности любви, мотив, который действительно объединяет воедино фрагменты небольшой композиции. Данте, совершенный цветок идеальной любви, описал, как тирания этого "Повелителя ужасного

облика" стала по-настоящему физической, ослепив его чувства и лишив телесных сил. В этом Данте является лишь центральным выражением и типом переживаний, достаточно хорошо известных посвященным в ту страстную эпоху. Окассен олицетворяет эту идеальную интенсивность страсти —

Окассен, ле Биакс, ли блон,
Ли горечавка, ли влюбчивый;—

стройный, высокий, жизнерадостный данселлон, как называют его певцы, с вьющимися желтыми волосами и глазами ваира, который падает в обморок от любви, как упал в обморок Данте, который весь день скачет по лесу в поисках Николетты, в то время как шипы терзают его плоть, так что можно было бы узнать его по крови на траве, и который плачет по вечерам, потому что не нашел ее, который болен болезнью своей любви и пренебрегает всеми рыцарскими обязанностями. Однажды его побудили встать во главе своего народа, чтобы у них, видя его перед собой, хватило мужества защищаться; тогда в песне рассказывается о том, как милая, серьезная фигура выходит на битву в изящных, туго зашнурованных доспехах. Это сам образ провансальского бога любви, уже не ребенка, а выросшего до задумчивого юноши, каким его встретил Пьер Видаль, скачущий на белом коне, прекрасный, как утро, в расшитом цветами одеянии. Он выехал через ворота на открытую равнину за ними. Но по пути его настигла великая болезнь его любви. Уздечка выпала у него из рук, и, подобно тому, кто спит на ходу, он был перенесен в гущу своих врагов и слышал, как они обсуждали, как им удобнее всего убить его.

Одной из самых сильных характеристик этого взрыва разума и воображения, этого утверждения свободы сердца в средние века, которые я назвал средневековым Возрождением, был его антиномизм, его дух бунта и непокорности моральным и религиозным идеям того времени. В своих поисках чувственных удовольствий и воображения, в своей заботе о красоте, в своем поклонении телу люди выходили за рамки христианского идеала; и их любовь иногда становилась страннымидолопоклонством, странной конкурирующей религией. Это было возвращение той древней Венеры, не умершей, а лишь спрятанной на время в пещерах Венусберга, тех старых языческих богов, которые все еще бродят туда-сюда по земле под всевозможными личинами. И этот элемент средневековья, по большей части игнорируемый теми авторами, которые рассматривали его преимущественно как "Век веры", — этот мятежный и антиномичный элемент, признание которого сделало описание средневековья писателями романтической школы во Франции, например, Виктором Гюго в "Соборе Парижской Богоматери", таким наводящим на размышления и волнующим, — одинаково обнаруживается в истории Абеяра и легенде о Тангейзере. Все больше и больше, по мере того как мы начинаем отмечать изменения и различия в характере людей, часто находящихся в состоянии всеобъемлющей путаницы, называемой средним возрастом, этот бунт, это зловещее требование свободы сердца и мысли выходит на поверхность. Альбигойское движение, столь странным образом связанное с историей провансальской поэзии, глубоко пропитано ею. Один лишь намек на это вызывает справедливые подозрения у францисканского ордена с его поэзией, его мистицизмом, его "просветлением", с точки зрения религиозного авторитета. Это влияет на мысли таких малоизвестных авторов пророчеств, как Иоахим Флор, странных мечтателей в мире цветистой риторики о том третьем и последнем пришествии "духа свободы", при котором закон исчезнет. В этом духе "Окассен и Николетт" содержится, пожалуй, самое известное выражение: это ответ, который дает Окассен, когда ему угрожают адскими муками,

если он сделает Николетт своей любовницей. Будучи существом, целиком состоящим из привязанностей и чувств, он видит на пути в рай лишь немощную и измученную компанию престарелых священников, "день и ночь цепляющихся за алтари часовни", босых или в залатанных сандалиях. С Николеттой, "своей милой любовницей, которую он так сильно любит", или даже без нее, он, со своей стороны, готов отправиться в путь в ад вместе с "хорошими учеными", как он говорит, и актерами, и прекрасными наездниками, погибшими в битве, и светскими людьми*, и "прекрасными учтивыми дамами, у которых было по два—три кавалера рядом с их истинными лордами", - все веселые от музыки, в своих золотых и серебряных одеждах и прекрасных мехах - "белых и серых".

Но в Прекрасном доме святые тоже имеют свое место; и изучающий эпоху Возрождения имеет то преимущество перед изучающим эмансипацию человеческого разума в эпоху Реформации или Французской революции, что, поднимаясь по стопам человечества на более высокие уровни, он не сталкивается на каждом шагу с негибкостью и антагонизмами некоторых хорошо известных противоречий, с жестко определенными противоположностями, истощающими интеллект и ограничивающими чьи-либо симпатии. Противодействие профессиональных защитников простой системы той более искренней и щедрой игре сил человеческого разума и характера, которую я назвал секретом борьбы Абельяра, действительно всегда мощно. Но несовместимость друг с другом действительно "прекрасных" душ не является существенной; и в зачарованном регионе Возрождения нет необходимости постоянно быть настороже. Здесь нет фиксированных партий, нет исключений: все дышит тем единством культуры, в котором все "красивое" примиряется для возвышения и украшения нашего духа. И точно по мере того, как те, кто принимал участие в Возрождении, становятся его центральными представителями, тем больше в них реализуется это состояние. Нечестивые папы и лишенные любви тираны, которые время от времени становились его покровителями или просто спекулировали его состоянием, легко поддаются диспутам, и, с той или иной стороны, дух противоречия овладевает ими. Но художник "Тайной вечери" вместе со своими сородичами живет в стране, где спорам нет места. Они отказываются быть классифицированными. В истории Окассена и Николетты, в литературе, которую она представляет, нотка неповиновения, противопоставления одной системы другой иногда бывает резкой. Позвольте мне в заключение привести отрывок из книги "Друзья", в котором по-прежнему сохраняется гармония человеческих интересов. Ибо история великой традиционной дружбы, в которой, как я уже сказал, чувствуется свобода сердца, в том виде, в каком она у нас есть, написана монахом — "Жизнь святых мучеников, друзей и возлюбленных". Только в конце семнадцатого века их имена были окончательно исключены из мартиролога; и их история заканчивается этим монашеским чудом земного товарищества, более чем верного до смерти:

"Ибо, как Бог соединил их в их жизнях в едином согласии, так и смерть их не разделила, и они пали вместе бок о бок, с сонмом других храбрецов, в битве за короля Карла при Мортаре, названной так из-за той великой бойни. И епископы дали совет королю и королеве похоронить мертвых и построить церковь на том месте; и их совет очень понравился королю. И были построены две церкви: одна по повелению короля в честь святой Осейги, а другая по повелению королевы в честь святого Петра.

"И король приказал принести два каменных сундука, в которых лежали тела Амиса и Амиле; и Амиле отнесли в церковь Святого Петра, а Амиса - в церковь Святого Осеиджа; и другие трупы были похоронены, некоторые в одном месте, а некоторые в другом. Но вот! на следующее утро

тело Амиля в гробу было найдено в церкви Святого Осейджа, рядом с гробом его товарища Амиса. Узрите же эту чудесную дружбу, которую смерть не могла разлучить!

"Это чудо сотворил Бог, который дал Своим ученикам силу сдвигать горы. И по причине этого чуда король и королева оставались в том месте в течение тридцати дней и совершали обряды по умершим, которые были убиты, и почтили упомянутые церкви великими дарами. И епископ рукоположил многих священнослужителей для служения в церкви Святого Осейджа и приказал им должным образом, с великой преданностью охранять тела двух товарищей, Эмиса и Эмиле".

1872.

Примечания

16. * Недавно книга Окассена и Николетт была отредактирована и переведена на английский язык с большим изяществом и ученостью мистером Ф. В. Бурдийоном. Совсем недавно мы получили перевод — перевод поэта - из-под гениального и разностороннего пера мистера Эндрю Лэнга. Читателю следует также ознакомиться с главой "Поэзия на открытом воздухе" в "Самом интересном эйфорионе" Вернона Ли; это исследование античного и средневекового в эпоху Возрождения, произведение, богатое знаниями и проницательностью по предметам, которые в нем рассматриваются.

26. * Парадж, звание пэра: — которое стало обозначать всю ту амбициозную молодежь, которая больше всего влияла на внешнюю сторону жизни, в том старом мире Трубадуров, у которых этот термин часто встречается. Возврат.

PICO DELLA MIRANDOLA

Ни одно описание эпохи Возрождения не может быть полным без некоторого упоминания о попытке некоторых итальянских ученых пятнадцатого века примирить христианство с религией Древней Греции. Примирить формы чувств, которые на первый взгляд кажутся несовместимыми, приспособить различные продукты человеческого разума друг к другу в рамках одного многогранного типа интеллектуальной культуры, дать человечеству для пропитания сердца и воображения столько, сколько оно могло воспринять, принадлежало великодушным инстинктам той эпохи. Более раннее и простое поколение видело в греческих богах так много злобных духов, побежденных, но все еще живых центров религии тьмы, борющихся, не всегда напрасно, против царства света. Мало-помалу, по мере того как естественное очарование языческой истории вновь овладевало умами, выходящими из варварства, религиозное значение, которое когда-то принадлежало ей, было упущено из виду, и она стала рассматриваться как предмет чисто художественной или поэтической обработки. Но было неизбежно, что время от времени должны были возникать умы, достаточно глубоко впечатленные ее красотой и мощью, чтобы спросить себя, действительно ли религия Греции соперничала с религией Христа; ибо старые боги реабилитировали себя, и преданность людей разделилась. А пятнадцатый век был страстной эпохой, настолько пылкой и серьезной в своем стремлении к искусству, что она освятила все, с чем искусство имело дело, как религиозный объект. Восстановленная греческая литература сделала его знакомым, по крайней мере у Платона, со стилем выражения, касающимся более ранних богов, в котором было что-то от теплоты и елеосвящения христианского гимна. Он был слишком знаком с таким языком, чтобы рассматривать мифологию как простую историю; и он был слишком серьезен, чтобы играть с религией.

"Позвольте мне вкратце напомнить читателю", — говорит Гейне в "Богам в изгнании", эссе, полном того странного смещения чувств, которое характерно для традиций средневековья относительно языческих религий, — "как боги древнего мира во времена несомненного триумфа христианства, то есть в третьем веке, впали в болезненное замешательство, которое очень напоминало некоторые трагические ситуации их прежней жизни. Теперь они оказались перед лицом тех же неприятных потребностей, которым они когда-то подвергались в первобытные века, в ту революционную эпоху, когда Титаны вырвались из-под опеки Оркуса и, воздвигнув Пелион на Оссе, взобрались на Олимп. Несчастные боги! Тогда им пришлось позорно бежать и скрываться среди нас здесь, на земле, под всевозможными личинами. Больше число отправилось в Египет, где, как общеизвестно, для большей безопасности они приняли облик животных. Точно так же им пришлось снова обратиться в бегство и искать развлечений в отдаленных убежищах, когда эти фанатики-иконоборцы, черный выводок монахов, разрушили все храмы и преследовали богов огнем и проклятиями. Многие из этих несчастных эмигрантов, ныне полностью лишенных крова и амброзии, вынуждены заниматься вульгарным ремеслом, чтобы заработать себе на хлеб. В этих обстоятельствах многие, чьи священные рощи были конфискованы, нанялись в Германию дровосеками и были вынуждены пить пиво вместо нектара. Аполлон, по-видимому, был доволен тем, что служил у скотоводов, и поскольку когда-то он держал коров Адмета, то теперь жил пастухом в Нижней Австрии. Здесь, однако, попав под подозрение из-за своего прекрасного пения, ученый монах признал его одним из старых языческих богов и передал духовному трибуналу. На дыбе он признался, что он бог Аполлон, и перед казнью умолял позволить ему еще раз сыграть на лире и спеть песню. И он играл так трогательно, и пел с таким волшебством, и к тому же был так прекрасен фигурой и чертами лица, что все женщины плакали, и многие из них были так глубоко впечатлены, что вскоре после этого заболели. Некоторое время спустя люди захотели снова вытащить его из могилы, чтобы воткнуть в его тело кол, полагая, что он был вампиром и что больные женщины таким образом выздоровеют. Но они нашли могилу пустой.

Ренессанс пятнадцатого века был во многих отношениях велик скорее тем, что он задумал, чем тем, чего достиг. Многие из того, что оно стремилось сделать и сделало несовершенно или ошибочно, было достигнуто в так называемом просвещении восемнадцатого века или в нашем собственном поколении; и то, что действительно принадлежит возрождению пятнадцатого века, — это всего лишь руководящий инстинкт, любопытство, идея посвящения. Так обстоит дело и с самим вопросом о примирении религии древности с религией Христа. Современный ученый, занимающийся этой проблемой, мог бы заметить, что все религии можно рассматривать как естественные продукты, что, по крайней мере, в своем происхождении, росте и упадке они имеют общие законы и не должны быть изолированы от других движений человеческого разума в те периоды, когда они соответственно преобладали; что они возникают спонтанно из человеческого разума, как выражения различных фаз его чувств по отношению к невидимому миру; что о каждом интеллектуальном продукте следует судить с точки зрения эпохи и народа, в котором он был создан. Далее он мог бы заметить, что каждый из них внес свой вклад в развитие религиозного чувства, и, рассматривая их как множество этапов постепенного воспитания человеческого разума, оправдывает существование каждого из них. Основой примирения религий мира, таким образом, была бы неиссякаемая активность и креативность самого человеческого разума, в котором все религии в равной степени имеют свои корни и в котором все религии в равной степени примиряются; точно так же, как фантазии детства и мысли старости встречаются и находят покой в опыте индивида.

Совершенно иным был метод, которому следовали ученые пятнадцатого века. Им не хватало даже зачатков исторического чувства, которое посредством акта воображения возвращается в мир, непохожий на наш собственный, и оценивает каждое интеллектуальное творение в его связи с эпохой, из которой оно вышло. Они не имели ни малейшего представления о развитии, о разнице в возрасте, о процессе, посредством которого наша раса была "образована". Таким образом, в своих попытках примирить религии мира они были отброшены на зыбучие пески аллегорического толкования. Религии мира должны были быть примирены не как последовательные стадии в регулярном развитии религиозного чувства, а как существующие бок о бок и по существу согласующиеся друг с другом. И здесь первой необходимостью было исказить язык, концепции, чувства, было предложено сравнить и согласовать. Необходимо заставить Платона и Гомера говорить в согласии с Моисеем. Расположенные бок о бок, простые поверхности никогда не смогли бы объединиться в какую-либо гармонию дизайна. Следовательно, нужно проникнуть глубже и поднять предполагаемый вторичный или еще более отдаленный смысл — то божественное значение, которое хранится в резерве, *in recessu divinius aliquid*, скрытое в каком-нибудь случайном упоминании Гомера или фигуре речи в книгах Моисея.

И все же аллегорическая интерпретация пятнадцатого века представляет свой интерес как диковинка человеческого разума, "камера сумасшедшего дома", если хотите, в которую мы можем заглянуть на мгновение и понаблюдать, как она плетет странные фантазии. С его странной паутиной образов, причудливым тщеславием, неожиданными сочетаниями и тонким морализированием, это элемент местного колорита великой эпохи. Это также иллюстрирует веру того века во всех оракулов, его желание слышать все голоса, его великодушную веру в то, что ничто, когда-либо интересовавшее человеческий разум, не могло полностью утратить свою жизнеспособность. Это аналог, хотя, конечно, и более слабый, того практического перемирия и примирения греческих богов с христианской религией, которое прослеживается в искусстве того времени. И именно из-за его вклада в эту работу, а также из-за того, что его собственная история является своего рода аналогом или видимым эквивалентом выражения этой цели в его трудах, что-то представляющее всеобщий интерес по-прежнему принадлежит имени Пико делла Мирандола, чья жизнь, написанная его племянником Фрэнсисом, показалась достойной, из-за некоторой приятности в ней, быть переведенной с оригинальной латыни сэром Томасом Мором, этим большим любителем итальянской культуры, среди работ которого "Жизнь Пико, графа Мирандолы, и великого властелина Италии", как он его называет, все еще может быть. читайте на его причудливом, устаревшем английском.

Марсилио Фичино рассказал нам, как Пико попал во Флоренцию. Это был тот самый день — вероятно, когда-нибудь в 1482 году, — когда Фичино закончил свой знаменитый перевод Платона на латынь, работу, которой Космо Медичи посвятил его с детства в развитие его желания возродить знания о Платоне среди своих сограждан. Флоренция действительно, как указал мсье Ренан, всегда питала симпатию к мистической и мечтательной философии Платона, в то время как более холодная и практичная философия Аристотеля процветала в Падуе и других городах севера; и флорентийцы, хотя они, возможно, знали о нем очень мало, часто слышали имя великого идеалиста. Чтобы расширить эти знания, Космо основал платоновскую академию с периодическими дискуссиями на вилле Кареджи. Падение Константинополя в 1453 году и собор 1438 года по примирению греческой и латинской церквей привели во Флоренцию многих нуждающихся греческих ученых. И вот работа была завершена, двери мистического храма были открыты для всех, кто умел толковать латынь, и ученый отдыхал

от своих трудов; когда в его кабинет, где перед бюстом Платона постоянно горела лампа, как другие люди зажигали лампы перед своими любимыми святыми, ввели молодого человека, только что вернувшегося из путешествия, "с правильными чертами лица и фигурой, красивым телосложением, статным и высоким, плотью нежной и мягкотелой, лицом милым и светлым, белым цветом с примесью приятных красных тонов, глазами серыми и с быстрым взглядом, его зубы были белыми и ровными, волосы желтыми и пышными" и подстрижены более чем с обычной искусственностью того времени.

Именно так сэр Томас Мор переводит слова биографа Пико, который даже по внешнему виду кажется воплощением той внутренней гармонии и завершенности, совершенным примером которых он является. Слово "мистик" обычно происходит от греческого слова, которое означает "закрывать", как если бы человек закрывал рот, размышляя о том, что не может быть произнесено; но сами платоники выводят его скорее из акта закрывания глаз, чтобы человек мог увидеть больше внутри себя. Возможно, глаза мистика Фичино, давно миновавшего середину жизненного пути, были полузакрыты; но когда молодой человек, мало чем отличающийся от архангела Рафаэля, каким флорентийцы того времени изображали его в его чудесной прогулке с Товитом, или Меркурием, каким он мог бы появиться на картине Сандро Боттичелли или Пьеро ди Козимо, вошел в его комнату, ему, по-видимому, показалось, что в нем было что-то не совсем земное; по крайней мере, впоследствии он всегда считал, что незнакомец появился не без содействия звезд. прибыл в тот же день. Ибо случилось так, что между ними завязался разговор, более глубокий и интимный, чем обычно завязывается у мужчин с первого взгляда. Во время этого разговора у Фичино сформировался план посвятить оставшиеся годы жизни переводу Плотина, этого нового Платона, в котором мистический элемент платоновской философии был проработан до предела видения и экстаза; и именно посвящая этот перевод Лоренцо Медичи, Фичино зафиксировал эти инциденты.

Именно после многих странствий, как интеллектуальных, так и физических, Пико остановился во Флоренции. Родился в 1463 году, ему было тогда около двадцати лет. При крещении его называли Джованни, Пико, как и всех его предков, по имени Пикуса, племянника императора Константина, от которого они, как утверждали, произошли, и Мирандола по месту его рождения, маленькому городку, впоследствии вошедшему в состав герцогства Модена, на небольшой территории которого его семья долгое время была феодалами. Пико был младшим в семье, и его мать, восхищаясь его замечательной памятью, отправила его в возрасте четырнадцати лет в знаменитую юридическую школу в Болонье. Действительно, с самого начала у нее, по-видимому, было некоторое предчувствие его будущей славы, поскольку, с верой в приметы, характерные для ее времени, она поверила, что во время рождения Пико произошло странное обстоятельство — на стене комнаты, где она лежала, появилось круглое пламя, которое внезапно исчезло. Он пробыл два года в Болонье; а затем, обладая неиссякаемой, непревзойденной жаждой знаний, странной, путаной, некритичной ученостью того времени, прошел через главные школы Италии и Франции, проникнув, как он думал, в тайны всех древних философий и многих восточных языков. И с этим потоком эрудиции пришла великодушная надежда, которая так часто разочаровывалась, примирить философов друг с другом и всех в равной степени с Церковью. Наконец он приехал в Рим. Там, подобно какому-нибудь странствующему рыцарю философии, он предложил всем желающим защитить девятьсот смелых парадоксов, почерпнутых из самых противоположных источников. Но папский суд заподозрил ортодоксальность некоторых из этих положений, и даже чтение книги, в которой они содержались, было запрещено папой. Только в 1493 году Пико был окончательно

освобожден от ответственности по решению Александра Шестого. За десять лет до этой даты он прибыл во Флоренцию; ранний пример тех, кто, следуя за тщетной надеждой на невозможное примирение от системы к системе, в конце концов отступил, неудовлетворенный простотой веры своего детства.

Речь, которую Пико сочинил на открытии этого философского турнира, сохранилась до сих пор; ее тема - достоинство человеческой природы, величие человека. Как и почти все средневековые рассуждения, большая часть работ Пико направлена именно на это; и как и в этом случае, теория Пико об этом достоинстве основана на неправильном представлении о месте в природе как земли, так и человека. Для Пико земля - центр вселенной, и вокруг нее, как неподвижной точки, вращаются солнце, луна и звезды, подобно прилежным слугам или министрам. И посреди всего этого помещен человек, *nodus et vinculum mundi*, связь мира и "толкователь природы": это знаменитое выражение Бэкона действительно принадлежит Пико. Истина есть в схолии, говорит он, "*esse hominem minorem mundum*", в "*quo mixtum ex elementis corpus et spiritus coelestis et plantarum anima vegetalis et brutorum sensus et ratio et angelica mens et Dei similitudo conspiciuntur*": "Общепринято в школах, что человек — это маленький мирок, в котором мы можем различить тело, состоящее из земных элементов, и эфирное дыхание, и растительную жизнь растений, и чувства низших животных, и разум, и разум ангелов и подобие Богу".

Обычное дело в школах! Но, возможно, она приобрела какое-то новое значение и авторитет, когда люди услышали, как ее повторил такой человек, как Пико; и какой бы ложной ни была ее основа, теория нашла свое применение. Ибо это высокое достоинство человека, приводящее таким образом пыль под его ногами в чувственное единение с мыслями и привязанностями ангелов, должно было принадлежать ему не как обновленному религиозной системой, но по его собственному естественному праву. Провозглашение этого было противовесом растущей тенденции средневековой религии приносить природу человека, приносить в жертву тот или иной элемент в ней, заставлять ее стыдиться самой себя, всегда держать в поле зрения унижительные или болезненные случайности, связанные с ней. Это помогло человеку продвинуться вперед к тому утверждению самого себя, к той реабилитации человеческой природы, тела, чувств, сердца, интеллекта, которую осуществляет Ренессанс. И все же прочитать страницу одной из забытых книг Пико - все равно что заглянуть в одну из тех древних гробниц, на которые иногданатыкался странник в классических странах, где все еще свежи старые заброшенные украшения и мебель мира, совершенно непохожего на наш. Вся эта концепция природы настолько отличается от нашей собственной. Для Пико мир - это ограниченное место, ограниченное настоящими хрустальными стенами и материальным небосводом; он подобен раскрашенной игрушке, подобно той карте или системе мира, которую, как огромную мишень или щит, держит в руках созидающий Логос, посредством которого Отец сотворил все сущее, на одной из ранних фресок Кампо Санто в Пизе. Как отличается от этой детской мечты наше собственное представление о природе с ее безграничным пространством, бесчисленными солнцами и землей, всего лишь пылинкой в луче солнца; как отличается странный новый страх или суеверие, которыми она наполняет наши умы! "Безмолвие этих бесконечных пространств, — говорит Паскаль, созерцая звездную ночь, - безмолвие этих бесконечных пространств ужасает меня": "Вечное молчание бесконечного мира".

Он уже почти выбился из сил, когда приехал во Флоренцию. Он много любил женщин и был любим ими, "странствуя по извилистым холмам восхитительных удовольствий"; но их правлению над ним пришел конец, и задолго до знаменитого "костра тщеславия" Савонаролы он уничтожил те любовные песни на вульгарном языке, которые были бы для нас таким большим облегчением после схоластической растянутости его латинских сочинений. В другом духе он сочинил платонический комментарий, единственное его произведение на итальянском, дошедшее до нас, к "Песне Божественной любви" — *secondo la mente ed opinione dei Platonici* — "согласно уму и мнению платонистов", написанный его другом Иеронимо Бенивени, в котором, используя амбициозный набор всевозможных знаний и изобилие образов, безразлично заимствованных у астрологов, Каббалы, Гомера, Священного Писания и Дионисия Ареопагита, он пытается определить этапы, по которым душа переходит от земного к невидимой красоте. С ним действительно произошла перемена, как будто он уже ощутил леденящее прикосновение абстрактной и бестелесной красоты, к которой, по словам платоников, стремятся платоники. Возможно, какое-то осознание этого в сочетании с той чрезмерной яркостью, которая в народном воображении всегда предвещает раннюю смерть, заставило Камиллу Ручеллаи, одну из тех женщин—пророчиц, которых проповедь Савонаролы возвысила во Флоренции, заявить, впервые увидев его, что он уйдет во время цветения лилий - преждевременно, то есть подобно полевым цветам, которые увядают под палящим солнцем почти сразу после того, как распускаются. Теперь он записал те мысли о религиозной жизни, которые сэр Томас Мор перевел на английский и которые другой английский переводчик считал достойными быть добавленными к книгам Подражания. "Познать Бога нетрудно, при условии, что человек не будет заставлять себя давать Ему определение", — считалось великим высказыванием Жубера. "Любите Бога, - пишет Пико Анджело Политиану, - мы скорее можем, чем либо познаем Его, либо произносим Его словами. И все же если бы люди предпочли знанием никогда не находить то, что они ищут, чем любовью обладать тем, что также было напрасно найдено без любви".

Однако тот, у кого было такое тонкое чутье к духовным вещам, не забыл старых богов — и в этом непреходящий интерес его истории — даже после своего обращения. Он один из последних, кто серьезно и искренне относился к притязаниям языческих религий на человеческую веру; он стремится установить истинное значение самой темной легенды, самого легкого предания, касающегося их. Имея множество мыслей и влияний, которые вели его в этом направлении, он не стал монахом; только он стал мягким и терпеливым в спорах; сохранив "немного от прежнего изобилия в изысканных яствах и серебряных сосудах", он передал большую часть своего имущества своему другу, поэту-мистику Бенивени, чтобы тот потратил его на благотворительные дела, главным образом на сладостную благотворительность по предоставлению приданого крестьянским девушкам Флоренции. Его конец наступил в 1494 году, когда среди молитв и таинств Савонаролы он умер от лихорадки, в тот самый день, когда Карл Восьмой вступил во Флоренцию, семнадцатого ноября, но во времена лилий — лилий щита Франции, как теперь говорили люди, помня пророчество Камиллы. Он был похоронен в монастырской церкви Святого Марка в капюшоне и белом одеянии доминиканского ордена.

Именно потому, что жизнь Пико, таким образом, почивающего в доминиканском одеянии, но среди мыслей о старых богах, сам похожего на одно из этих миловидных божеств, действительно примирившегося с новой религией, но все еще с нежностью к прежней жизни и желающего буквально "связать века друг с другом естественным благочестием" - именно потому, что эта жизнь представляет собой столь совершенную параллель предпринятой в его трудах попытке примирить христианство с идеями язычества, Пико, несмотря на

схоластический характер этих трудов, действительно интересен. Так, в "Гептаплюсе", или Рассуждении о семи днях творения, он пытается согласовать описания происхождения мира, данные языческой философией, с описаниями, приведенными в книгах Моисея, а "Тимей" Платона - с книгой Бытия. Гептаплюс посвящен Лоренцо Великолепному, чей интерес, как говорится в предисловии, к тайной мудрости Моисея хорошо известен. Если Моисей в своих писаниях кажется простым и даже популярным, а не философом или теологом, то это потому, что у древних философов было принято либо вообще не говорить о божественных вещах, либо говорить о них лицемерно: поэтому их доктрины назывались мистериями. Обученный ими, Пифагор стал таким великим "мастером безмолвия", что почти ничего не писал, таким образом скрывая слова Бога в своем сердце и изрекая мудрость только среди совершенных. Объясняя гармонию между Платоном и Моисеем, Пико использует всевозможные фигуры и аналогии, двойные значения слов, символы еврейского ритуала, вторичные значения малоизвестных историй поздних греческих мифологов. Повсюду существует непрерывная система соответствий. Каждый объект в земном мире является аналогом, символом или двойником какой-то высшей реальности на звездных небесах, а это опять же какой-то закон ангельской жизни в мире за пределами звезд. В материальном мире есть элемент огня; солнце - это небесный огонь; а в сверхнебесном мире есть огонь серафического разума. "Но посмотри, как они отличаются! Элементарный огонь сжигает, небесный огонь оживляет, сверхнебесный огонь любит". Таким образом, каждый природный объект, каждая комбинация природных сил, каждое происшествие в жизни людей наполняются высшим смыслом. Предзнаменования, пророчества, сверхъестественные совпадения сопровождают самого Пико на протяжении всей жизни. В каждом дереве и на вершине горы есть оракулы, и в каждом случайном сочетании событий жизни есть значение.

Эта постоянная тенденция к символизму и образности придает работам Пико фигурный стиль, благодаря которому они имеют некоторое реальное сходство с работами Платона, и он отличается от других авторов-мистиков своего времени искренним желанием узнать его авторитеты из первых рук. Он читает Платона по-гречески, Моисея по-еврейски, и этим его труды действительно принадлежат к высшей культуре. Прежде всего, читая его, мы постоянно ощущаем, что его мысли, какой бы малой ни была их положительная ценность, связаны с лежащими под ними источниками глубоких и страстных эмоций; и когда он объясняет ступени, по которым душа переходит от любви к физическому объекту к любви к невидимой красоте, и проводит аналогии между этим процессом и другими движениями человеческой мысли вверх, в его словах есть жар и горячность, которые напоминают о том, как сгорело его собственное краткое существование.

Я сказал, что Ренессанс пятнадцатого века был во многих отношениях велик скорее тем, что он задумал или к чему стремился, чем тем, чего он действительно достиг. Только в более позднюю эпоху был разработан истинный метод научного согласования христианских чувств с образами, легендами, теориями о мире языческой поэзии и философии. Для той эпохи единственно возможным примирением было примирение воображения, и оно было результатом усилий художников, обученных в христианских школах, обращаться с языческими сюжетами; и такие художественные примирения, как работы Пико, были лишь более слабым аналогом. Что бы ни говорили философы с той или другой стороны, были ли они успешны или нет в своих попытках примирить старое с новым и оправдать трату стольких усилий и раздумий на мечты о мертвой

вере, образность греческой религии, непосредственное очарование ее истории художники ценили и культивировали ради них самих. Отсюда и новый вид мифологии, со своим собственным тоном и качествами. Когда груз священной земли из Иерусалима был смешан с обычной глиной на Кампо Санто в Пизе, из нее вырос новый цветок, не похожий ни на один цветок, который люди видели раньше, - анемон с его концентрическими кольцами странно смешанного цвета, который до сих пор можно найти тем, кто достаточно долго ищет его в высокой траве Мареммы. Именно таким странным цветком была мифология итальянского Возрождения, выросшая из смешения двух традиций, двух чувств, священного и мирского. Классическая история рассматривалась как богатый материал для воображения, который необходимо было воспринять и ассимилировать. Людям не приходило в голову с любопытством спрашивать науку о происхождении такой истории, ее первичной форме и значении, ее значении для тех, кто ее придумал. Эта вещь запала в их умы, чтобы снова всплыть со всем переплетением связанных с ней средневековых чувств и идей. В "Мадонне Дони" на Трибуне Уффици Микеланджело фактически переносит языческую религию, а вместе с ней и обнаженные человеческие формы, сонных фавнов дионисийского пира, в присутствие Мадонны, подобно тому как более простые художники вводили туда другие творения земли, птиц или цветов, в то время как самой Мадонне он придал большую часть неотесанной энергии более древней и примитивной "Могущественной Матери".

Это живописное соединение контрастов, по праву принадлежащее искусству конца пятнадцатого века, пронизывает в Пико делла Мирандола реального человека, и именно поэтому фигура Пико так привлекательна. Он никого не отпускает; он заставляет человека, вопреки самому себе, снова обратиться к страницам своих забытых книг, хотя мы уже знаем, что фактическое решение, предложенное в них, удовлетворит нас так же мало, как, возможно, оно удовлетворило его. Говорят, что в своем стремлении к таинственным знаниям он однажды заплатил большую сумму за коллекцию каббалистических рукописей, которые оказались подделками; и эта история вполне может служить притчей во языцех обо всем, что он, казалось, когда-либо приобрел на пути к истинному знанию. Он искал знания, переходил от системы к системе и рисковал многим; но не столько ради позитивного знания, сколько потому, что верил, что в знании есть дух порядка и красоты, который снизойдет и объединит то, что разделило человеческое невежество, и обновит то, что потускнело со временем. И вот, хотя его настоящая работа скончалась, все же его собственные качества все еще активны, и он сам остается, как живой в могиле, *caesiis et vigilibus oculis*, как описывает его биограф, и с этой сангвинической, чистой кожей, с вкраплениями приличных рубинов, словно озаренной утренним светом; и у него есть истинное место в той группе великих итальянцев, которые наполнили конец пятнадцатого века своими именами, он настоящий гуманист. Ибо суть гуманизма заключается в той вере, в которой он, кажется, никогда не сомневался, что ничто из того, что когда-либо интересовало живых мужчин и женщин, не может полностью утратить свою жизнеспособность - ни язык, на котором они говорили, ни оракул, перед которым они приглушали свои голоса, ни мечта, которой когда-то лелеяли настоящие человеческие умы, ничто, ради чего они когда-либо были увлечены или тратили время и усердие.

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

В трактате Леонардо о живописи по имени упоминается только один современник — Сандро Боттичелли. Это превосходство может быть вызвано только случайностью, но некоторым оно скорее покажется результатом обдуманного суждения; ибо люди начали осознавать очарование работ Боттичелли, и его имя, малоизвестное в прошлом веке, постепенно приобретает значение. В середине пятнадцатого века он уже во многом предвосхитил ту медитативную тонкость, которая, как иногда полагают, свойственна великим творцам своего времени. Оставив простую религию, которая занимала последователей Джотто в течение столетия, и выросший из нее простой натурализм, связанный только с птицами и цветами, он искал вдохновения в том, что для него было произведениями современного мира, в трудах Данте и Боккаччо, а также в новом прочтении своих собственных классических историй: или, если он рисовал религиозные эпизоды, писал их с оттенком оригинального чувства, которое затрагивает вас как реальная суть картины сквозь завесу ее мнимого сюжета. Что это за особое ощущение, что это за особое качество удовольствия, которое имеет свойство вызывать в нас его работа и которое мы не можем получить нигде? Ибо это, особенно когда ему приходится говорить о сравнительно неизвестном художнике, всегда является главным вопросом, на который критик должен ответить.

В эпоху, когда жизнь художников была полна приключений, его жизнь почти бесцветна. Критика действительно развеяла большую часть сплетен, накопившихся о Вазари, затронула легенду о Липпо и Лукреции и реабилитировала характер Андреа дель Кастаньо. Но в случае Боттичелли нет никакой легенды, которую можно было бы развеять. Он даже не называл своего настоящего имени: Сандро - это прозвище, а его настоящее имя Филиппеи, Боттичелли - это всего лишь имя ювелира, который первым научил его искусству. С ним произошли только две вещи, две вещи, которые он разделил с другими художниками: его пригласили в Рим рисовать в Сикстинской капелле, и в дальнейшей жизни он попал под влияние Савонаролы, погрузившись, по-видимому, почти вне поля зрения людей в своего рода религиозную меланхолию, которая продолжалась до его смерти в 1515 году, согласно полученной дате. Вазари говорит, что он погрузился в изучение Данте и даже написал комментарий к "Божественной комедии". Но кажется странным, что он так долго оставался бездейственным; и почти хочется, чтобы появился на свет какой-нибудь документ, который, устанавливая дату его смерти раньше, мог бы избавить человека, думающего о нем, от его удручающей старости.

Он прежде всего художник-поэт, сочетающий очарование истории и чувства, средство искусства поэзии, с очарованием линии и цвета, средство абстрактной живописи. Так он становится иллюстратором Данте. В нескольких редких экземплярах издания 1481 года пустые места, оставленные в начале каждой песни для руки иллюстратора, были заполнены, вплоть до девятнадцатой песни "Ада", оттисками с гравированных пластин, по-видимому, в порядке эксперимента, поскольку в экземпляре из Бодлианской библиотеки один из трех оттисков, содержащихся в нем, напечатан вверх ногами и сильно криво посреди роскошной печатной страницы. Джотто и последователи Джотто, с их почти детскими религиозными устремлениями, не научились вкладывать тот вес смысла во внешние вещи, свет, цвет, повседневный жест, который включает в себя поэзия "Божественной комедии", и до пятнадцатого века Данте вряд ли смог бы найти иллюстратора. Иллюстрации Боттичелли переполнены эпизодами, сочетающимися с наивной небрежностью изобразительной уместности три фазы одной сцены на одной пластине. Гротески, которые так часто становятся камнем преткновения для художников,

забывающих, что слова поэта, которые лишь слабо представляют образ в сознании, должны быть понижены по тональности при переводе в зримую форму, заставляют пожалеть о том, что он не выбрал для иллюстрации более приглушенные образы Чистилища. И все же в сцене с теми, кто "быстро спускается в ад", есть изобретательная сила в том, что огонь захватывает перевернутые подошвы ног, что доказывает, что рисунок - это не простой перевод слов Данте, а истинное видение художника; в то время как сцена с кентаврами сразу покоряет, поскольку, забыв о реальных обстоятельствах их появления, Боттичелли пришел в восторг при мысли о самих кентаврах, ярких, маленьких лесных созданиях с лукавыми детскими личиками и формами миньон, натягивающих крошечные бантики.

Боттичелли жил в поколении натуралистов, и он мог бы быть среди них простым натуралистом. В его работах достаточно следов того чуткого отношения к внешним вещам, которое на картинах того периода наполняет лужайки нежными живыми существами, склоны холмов - лужицами с водой, а лужицы с цветущим тростником. Но ему этого было недостаточно; он художник-визионер, и в своей дальновидности он напоминает Данте. Джотто, испытанный спутник Данте, Мазаччо, даже Гирландаджо, всего лишь передают, с большей или менее утонченностью, внешний образ; они драматические художники, а не визионеры; они почти бесстрастные зрители происходящего перед ними. Но гений, к типу которого принадлежит Боттичелли, узурпирует имеющиеся перед ним данные как выразитель собственных идей, настроений, видений; в этом интересе он быстро и вольготно обращается с этими данными, отвергая одни и изолируя другие, и всегда комбинируя их заново. Для него, как и для Данте, сцена, цвет, внешний образ или жест являются со всей своей острой и назойливой реальностью; но, более того, пробуждают в нем, по какому-то тонкому закону его собственной структуры, настроение, которое они не пробуждают ни в ком другом, двойником или повторением которого они являются и которое они облачают, чтобы все могли разделить его, в видимые обстоятельства.

Но он достаточно далек от принятия общепринятой ортодоксальности Данте, которая, сводя все человеческие действия к простой формуле чистилища, рая и ада, оставляет неразрешимый элемент прозы в глубинах поэзии Данте. Одна его фотография с портретом дарителя, Маттео Пальмиери, внизу, имела заслугу или дискредитацию в том, что вызвала некоторую тень церковного порицания. Этот Маттео Пальмиери (две неясные фигуры движутся под этим именем в современной истории) был известным автором стихотворения "Божественная читта", до сих пор неотредактированного, в котором человеческая раса представлялась воплощением тех ангелов, которые во время восстания Люцифера не были ни за Иегову, ни за Его врагов, фантазией той ранней александрийской философии, которая вызвала такое любопытство у флорентийского интеллекта того столетия. Картина Боттичелли, возможно, была всего лишь одной из тех известных композиций, в которых религиозная грезность запечатлела свои впечатления от различных форм блаженного существования — *Glorias*, как их называли, вроде той, в которой Джотто написал портрет Данте; но почему-то возникло подозрение, что она воплотила в картине своенравную мечту Пальмиери, и часовня, где она висела, была закрыта. Такие цельные художники, как Боттичелли, обычно небрежно относятся к философским теориям, даже если философ - флорентинец пятнадцатого века, а его работа представляет собой поэму в терцах рима. Но Боттичелли, написавший комментарий к Данте и ставший учеником Савонаролы, вполне мог допустить, чтобы подобные теории возникали и исчезали у него. Правда это или ложь, история интерпретирует многое из того особого чувства, которым он наполняет своих мирских и священных персонажей, миловидных и в определенном смысле похожих на ангелов, но с присущим им чувством смещения или утраты — тоской изгнанников,

осознающих страсть и энергию, большую, чем объясняет любой из известных их представителей, которая пронизывает все его разнообразные работы с чувством невыразимой меланхолии.

Итак, именно то, что Данте презирает как недостойное как рая, так и ада, Боттичелли принимает - тот средний мир, в котором люди не принимают ничью сторону в великих конфликтах, не решают никаких великих дел и совершают великие отказы. Таким образом, он устанавливает для себя границы, в пределах которых искусство, не замутненное никакими моральными амбициями, выполняет свою самую искреннюю и верную работу. Его интересует не безудержная доброта святых Анджелико и не безудержное зло Ада Орканьи; его интересуют мужчины и женщины, в их смешанном и неопределенном состоянии, всегда привлекательные, иногда облеченные страстью в облик красоты и энергии, но постоянно омраченные падающей на них тенью великих вещей, от которых они уклоняются. Его мораль - сплошное сочувствие; и именно это сочувствие, передающее в его творчестве несколько больше, чем обычно, истинного облика человечества, делает его, каким бы дальновидным он ни был, таким убежденным реалистом.

Именно это придает его мадоннам неповторимую выразительность и очарование. Он выработал в них отчетливый и своеобразный типаж, достаточно определенный в его собственном сознании, поскольку рисовал его снова и снова, иногда, как можно подумать, почти механически, как развлечение в тот мрачный период, когда его так тяготили мысли. Едва ли какая-либо примечательная коллекция обходится без одной из этих круглых картинок, в которые так наивно опускают головы ангелы-спутники. Возможно, вы иногда задавались вопросом, почему эти сварливые мадонны, не соответствующие общепризнанному или очевидному типу красоты, привлекают вас все больше и больше и часто возвращаются к вам, когда Сикстинская мадонна и Девственницы Фра Анджелико забыты. Поначалу, сравнивая их с теми, вы, возможно, подумали, что в них есть что-то подлое или даже презренное, потому что в абстрактных линиях лица мало благородства, а цвет лица тусклый. Ибо, как и Боттичелли, она тоже, хотя и держит в своих руках "Желание всех народов", является одной из тех, кто не за Иегову и не за Его врагов; и ее выбор написан у нее на лице. Белый свет падает на него снизу жестко и безрадостно, как когда на земле лежит снег, и дети с удивлением смотрят на странную белизну потолка. Ее беда в самой ласке таинственного ребенка, чей взгляд всегда устремлен вдаль от нее и в чьем взгляде уже есть та нежная преданность, которую люди никогда не могли полностью полюбить и которая все еще делает прирожденного святого объектом почти подозрения для его земных братьев. Однажды, действительно, он направляет ее руку, чтобы переписать в книге слова ее возвышения, "Ave", "Magnificat" и "Gaude Maria", и юные ангелы, радуясь возможности на мгновение вывести ее из уныния, охотно берут чернильницу и поддерживают книгу. Но перо почти выпадает из ее рук, и высокие холодные слова не имеют для нее никакого значения, и ее настоящие дети — это те другие, среди которых в ее грубом доме ей выпала невыносимая честь, с тем выражением задумчивого вопроса на их неправильных лицах, которое вы видите у испуганных животных, - цыганские дети, вроде тех, что в апеннинских деревнях все еще протягивают к вам свои длинные загорелые руки, чтобы просить милостыню, но по воскресеньям становятся *enfants du coeur*, с их густыми черными волосами, аккуратно причесанными, и белоснежным полотном на загорелых шеях.

Что самое странное, так это то, что он переносит это чувство на классические сюжеты, наиболее полным выражением которого является картина в Уффици, изображающая Венеру,

поднимающуюся из моря, на которой гротескные эмблемы средневековья, пейзаж, полный особого чувства, и даже странные драпировки, присыпанные в готической манере причудливыми маргаритками, обрамляют фигуру, напоминающую вам безупречные этюды обнаженной натуры Энгра. Поначалу, возможно, вас привлекает только причудливость дизайна, который, кажется, сразу напоминает все, что вы читали о Флоренции пятнадцатого века; впоследствии вы можете подумать, что эта причудливость, должно быть, не соответствует предмету и что цвет мертвенный или, по крайней мере, холодный. И все же, чем больше вы начинаете понимать, что такое на самом деле колорит воображения, что любой цвет - это не просто восхитительное качество природных вещей, но дух, которым они наполнены, благодаря которому они становятся выразительными для духа, тем больше вам будет нравиться это особое качество цвета; и вы обнаружите, что причудливый рисунок Боттичелли более непосредственно передает греческий характер, чем работы самих греков даже самого прекрасного периода. О греках, какими они были на самом деле, об их отличии от нас, об аспектах их внешней жизни, мы знаем гораздо больше, чем Боттичелли или его наиболее образованные современники; но для нас долгое знакомство отошло за пределы урока, и мы едва ли осознаем, чем мы обязаны эллинскому духу. Но в картинах, подобных этой работы Боттичелли, вы видите запись первого впечатления, произведенного ею на умы, обращенные к ней в почти болезненном стремлении из мира, в котором ее так долго игнорировали; и страсть, энергия, трудолюбие реализации, с которыми Боттичелли осуществляет свое намерение, является точной мерой законного влияния на человеческий разум системы воображения, центральным мифом которой это, возможно, является. Свет действительно холодный — просто бессолнечный рассвет; но более поздний художник наполнил бы вас солнечным светом; и благодаря этой тишине в утреннем воздухе вы можете лучше разглядеть каждый длинный мыс, спускающийся к кромке воды. Мужчины уходят на свои работы до вечера, но она просыпается раньше них, и вы можете подумать, что печаль на ее лице была вызвана мыслью о том, что впереди еще целый долгий день любви.

Символическая фигура ветра сильно дует над серой водой, продвигая вперед изящную раковину, на которой она плывет, море "скалит зубы", когда оно движется, тонкими полосами пены, и засасывает одну за другой падающие розы, каждая строгого очертания, коротко сорванная на стебле, но слегка обрамленная, как всегда у цветов Боттичелли. Боттичелли хотел, чтобы все эти образы доставляли полное удовольствие; и отчасти именно неполнота ресурсов, неотделимых от искусства того времени, подавляла и охлаждала его. Но это пристрастие к минорным тонам также имеет значение; и что безошибочно, так это печаль, с которой он воспринимал богиню наслаждения как хранительницу огромной власти над жизнями людей.

Я уже говорил, что своеобразный характер Боттичелли является результатом сочетания в нем сочувствия к человечеству в его неопределенном состоянии, его привлекательности, его облачения в более редкие моменты в образ красоты и энергии, с его осознанием лежащей на нем тени великих вещей, от которых оно уклоняется, и что это передает его творчеству несколько больше, чем живопись обычно передает истинный облик человечества. Он рисует историю богини наслаждения в других эпизодах, помимо эпизода с ее рождением из моря, но никогда без тени смерти в серой плоти и бледных цветах. Он рисует мадонн, но они уклоняются от давления божественного младенца и безошибочно вызывают к более теплой, изменной человечности. Та же фигура — традиция связывает ее с Симонеттой, любовницей Джулиано Медичи, — снова появляется в образе Юдифи, возвращающейся домой через холмы, когда великое дело свершено и наступил момент отвращения, когда оливковая ветвь в ее руке становится бременем; в образе Джастиса, восседающего на троне, но с застывшим

выражением ненависти к себе, из-за чего меч в ее руке кажется мечом самоубийцы; и снова в образе Веритас в аллегорической картине Клеветы, где можно мимоходом отметить наводящий на размышления несчастный случай, который идентифицирует ее с Джастисом. образ Истины в лице Венеры. Мы могли бы проследить то же чувство в его гравюрах; но его участие в них сомнительно, и цель этого краткого исследования была достигнута, если я правильно определил характер, в котором он работал.

Но, в конце концов, можно спросить, является ли художник, подобный Боттичелли, второстепенным художником, подходящим предметом общей критики? Есть несколько великих художников, таких как Микеланджело или Леонардо, чьи работы стали движущей силой общей культуры, отчасти именно по той причине, что они вобрали в себя всех таких мастеров, как Сандро Боттичелли; и, помимо чисто технической или антикварной критики, общая критика может быть очень хорошо использована для такого рода интерпретации, которая приспособливает положение этих людей к общей культуре, тогда как люди поменьше могут быть подходящими объектами только технического или антикварного обращения. Но, помимо этих великих людей, есть определенное количество художников, обладающих особой способностью, с помощью которой они доставляют нам особое удовольствие, которого мы не можем получить нигде в другом месте; и они тоже занимают свое место в общей культуре, и должны быть истолкованы в соответствии с ней теми, кто сильно ощутил их очарование, и часто являются объектом особого усердия и совершенно нежного отношения, просто потому, что в них нет подчеркивания великого имени и авторитета. Боттичелли - один из этого числа избранных. У него есть свежесть, неопределенность и неуверенное обещание, которые присущи самому раннему Возрождению и делают его, возможно, самым интересным периодом в истории сознания. Изучая его творчество, начинаешь понимать, на какое великое место в человеческой культуре было отведено искусству Италии.

1870.

Примечания

Нет.

LUCA DELLA ROBBIA

Итальянские скульпторы первой половины XV века являются чем-то большим, чем просто предшественниками великих мастеров своего времени, и часто достигают совершенства в тех узких рамках, которые они предпочли наложить на свои работы. Их скульптуры разделяют с картинами Боттичелли и церквями Брунеллески ту глубокую выразительность, тот сокровенный отпечаток внутренней души, который является особым очарованием искусства Италии того столетия. Их работами сильно пренебрегали, и часто они были почти спрятаны среди безделушки современного убранства, и мы с некоторым удивлением обнаруживаем места, где все еще тлеет их огонь. Хочется проникнуть в жизнь людей, которые придали выражению столько силы и сладости. Но то, что их истории по большей части утеряны или рассказаны лишь вкратце, является частью их сдержанности, сурового достоинства и простоты существования. Из их жизни, как и из их работы, исчезло все буйство звуков и красок. Мино, скульптор Рафаэль, Мазо дель Родарио, чьи работы придают церкви Комо еще больше изящества, даже Донателло — тщетно просить чего-то большего, чем смутные очертания их реальных дней.

Что-то еще осталось от Луки делла Роббиа; что-то еще от истории, от внешних изменений и судеб выражено в его работах. Я полагаю, ничто так ярко не напоминает о настоящей атмосфере тосканского городка, как эти кусочки бледно-голубого и белого фаянса, под которыми он наиболее известен, подобно осколкам самого молочного неба, упавшим на прохладные улицы и ворвавшимся в затемненные церкви. И ни одно произведение искусства не поддается меньшему подражанию: подобно тосканскому вину, оно теряет свой вкус, когда его переносят с места его рождения, с разрушающихся стен, где оно было впервые помещено. Отчасти очарование этой работы, ее изящество, чистота и завершенность выражения присущи всем тосканским скульпторам пятнадцатого века; ведь Лука был прежде всего работником по мрамору, и его терракотовые работы лишь переносят на другой материал принципы его скульптуры.

Эти тосканские скульпторы пятнадцатого века работали по большей части в технике низкого рельефа, придавая даже своим монументальным изображениям некоторую угнетенность поверхности, создавая в них таким образом патетическое представление об истощении и эфемеризации смерти. Они ненавидят всякую тяжесть и подчеркивание, резко противоположные светотень и ищут свои средства очерчивания среди этих последних усовершенствований тени, которые почти невидимы, кроме как при сильном освещении, и за которыми едва может следовать самый тонкий карандаш. Вся суть их работы - в экспрессии, в пробегании улыбки по лицу ребенка, в колыхании воздуха в безветренный день над занавеской приоткрытого окна.

Какова точная ценность этой скульптурной системы, этого низкого рельефа? Лука делла Роббиа и другие скульпторы школы, к которой он принадлежит, ставят перед собой универсальную проблему своего искусства; и эта система барельефа является средством, с помощью которого они сталкиваются с особыми ограничениями скульптуры и преодолевают их.

Это ограничение проистекает из материала и других необходимых условий любой скульптурной работы и состоит в тенденции такой работы к жесткому реализму, одностороннему представлению простой формы, того прочного материального каркаса, который может облегчить только движение, предмета с тяжелыми тенями и индивидуальности выражения, доведенной до карикатурности. Против этой тенденции к жесткому представлению простой формы, тщетно пытающейся конкурировать с реальностью самой природы, постоянно борется вся благородная скульптура; каждая великая скульптурная система сопротивляется ей по-своему, эфиризируя, одухотворяя, избавляя от своей скованности, тяжести и смерти. Использование цвета в скульптуре - всего лишь неумелое приспособление для достижения с помощью заимствования из другого искусства того, чего более благородная скульптура достигает строго соответствующими средствами.

Получить не цвет, а эквивалент цвета; обеспечить экспрессию и игру жизни; расширить слишком прочно закрепленную индивидуальность чистой, нерушимой, неокрашенной формы: вот проблема, которую три великих стиля в скульптуре решили тремя различными способами.

Allgemeinheit — широта, всеобщность, универсальность — вот слово, выбранное Винкельманом, а вслед за ним Гете и многими немецкими критиками, чтобы выразить закон самых выдающихся греческих скульпторов, Фидия и его учеников, который побуждал их постоянно искать тип в индивидууме, абстрагироваться и выражать только структурное и постоянное, удалять из индивидуума все, что принадлежит только ему, все случайности, чувства

и действия особого момента, все то, что (поскольку по своей природе оно длится лишь мгновение) способно привести к разрушению. выглядит как замороженное существо, если его арестовать.

Таким образом, их работы стали похожи на некий тонкий экстракт или эссенцию, или почти на чистые мысли или идеи: отсюда и широта человечности в них, та отстраненность от условий конкретного места или народа, которая вынесла их влияние далеко за пределы эпохи, их породившей, и обеспечила им всеобщее признание.

Это был греческий способ избавиться от жесткости и бездуховности чистой формы. Но это в определенной степени требовало принесения в жертву того, что мы называем выражением; и система абстракции, которая всегда была нацелена на широкий и всеобщий тип, на очищение индивида от того, что принадлежало только ему, и от простых случайностей определенного времени и места, наложила на диапазон эффектов, открытых греческому скульптору, несколько узко определенные рамки. Поэтому, когда Микеланджело пришел с гением, одухотворенным мечтательностью средневековья, проникнутым его духом внутренней жизни и самоанализа, живущим не простой внешней жизнью, как греки, а жизнью, полной интимных переживаний, печалей, утешений, система, которая приносила в жертву так много внутреннего и невидимого, не могла удовлетворить его. Для него, любителя и изучающего греческую скульптуру, какой он был, работа, которая не выводила на поверхность то, что было внутри, которая не касалась индивидуального выражения, индивидуального характера и чувств, особой истории особой души, вообще не стоила того, чтобы ею заниматься.

И таким образом, в каком-то совершенно личном и свойственном только ему способе, который часто является и всегда кажется результатом случайности, он обеспечил своим работам индивидуальность и интенсивность выражения, в то же время избегая слишком тяжелого реализма, той тенденции превращаться в карикатуру, к которой склонно изображение чувств в скульптуре. То, что время и случайность, столетия темноты под бороздами "маленькой Мелианской фермы" придали Венере Мелосской необычайную прелесть, обтрепав ее поверхность и смягчив линии, так что кажется, что какой—то дух в этой вещи всегда готов вырваться наружу, как будто в ней классическая скульптура продвинулась уже на один шаг в мистическую христианскую эпоху, его выражение во всем спектре древних работ больше всего напоминает работы Микеланджело: этого эффекта Микеланджело добивается, оставляя почти всю свою скульптуру в загадочной незавершенности, которая наводит на мысль о том, что почти вся его скульптура имеет загадочную незавершенность. вместо того, чтобы осознавать реальную форму. Что-то от расточительности того снежного изваяния, которое он вылепил по приказу Пьеро Медичи, когда однажды ночью во дворе дворца Питти выпал снег, почти всегда скрывается в нем, как будто он решил сделать качество задачи, которую от него требовали наполовину в насмешку, гордостью всей своей работы. Многие удивлялись этой незавершенности, подозревая, однако, что сам Микеланджело любил и не хотел ее менять, и чувствуя в то же время, что они тоже что-то потеряли бы, если бы наполовину реализованная форма когда-нибудь полностью проявилась из камня, такая грубо обтесанная здесь, такая изящно отделанная там; и они хотели постичь очарование этой незавершенности. Что ж! Эта незавершенность - эквивалент цвета Микеланджело в скульптуре; это его способ сделать чистую форму эфирной, смягчить ее жесткий реализм и передать ей дыхание, пульсацию, эффект жизни. Это была характерная черта, которая соответствовала его особому характеру и образу жизни, его разочарованиям и колебаниям. И на самом деле это был идеальный финал.

Таким образом, он сочетает в себе предельную страсть и интенсивность с ощущением податливости и гибкости жизни: он получает не просто жизненную силу, но и удивительную силу самовыражения.

На полпути между этими двумя системами — системой греческих скульпторов и системой Микеланджело — находится система Луки делла Роббиа и других тосканских скульпторов пятнадцатого века, унаследовавшая как *Allgemeinheit* греков, их способ извлекать определенные элементы только из чистой формы и жертвовать всем остальным, так и наработанную незавершенность Микеланджело, снимающую то ощущение интенсивности, страсти, энергии, которое в противном случае могло бы превратиться в карикатуру. Подобно Микеланджело, эти скульпторы наполняют свои работы интенсивной и индивидуальной экспрессией. Их самые благородные работы — тщательные надгробные портреты конкретных людей - памятник графу Уго во флорентийской Бадии, юная Медея Коллеони с чудесным длинным горлом в часовне на прохладной северной стороне церкви Санта-Мария Маджоре в Бергамо — памятники, подобные тем, что есть в церквях Рима, неистощимы в намеках на покой, сдержанную субботную радость, своего рода священную грацию и утонченность. И эти элементы спокойствия, безмятежности они объединяют в интенсивное и индивидуальное выражение с помощью системы условностей, столь же искусной и утонченной, как у греков, подавляя все такие изгибы, которые указывают на твердую форму, и придавая всему низкий рельеф.

Жизнь Луки, жизнь труда и бережливости, без приключений и волнений, за исключением того, что связано с испытанием новых художественных процессов, борьбой с новыми художественными трудностями, решением чисто художественных проблем, заполняет первые семьдесят лет пятнадцатого века. Создав множество работ из мрамора для Кафедрального собора и Флорентийской колокольни, которые ставят его в ряд выдающихся мастеров скульптуры своего времени, он захотел воплотить дух и манеру этой скульптуры в более скромном материале, объединить ее науку, изысканную и выразительную систему барельефа с домашним искусством гончарного дела, привнести эти высокие качества в обычные вещи, украсить и культивировать повседневную домашнюю жизнь. В этом он глубоко характерен для Флоренции того века, для того, что в ней скрывалось за ее поверхностным тщеславием и капризами, за определенной старосветской скромностью, серьезностью и простотой. Люди еще не начали задумываться о том, что то, что было хорошим искусством для церквей, было не так хорошо или менее подходило для их собственных домов. Поначалу новая работа Луки была выполнена из простого белого фаянса, всего лишь грубой имитации дорогого, тщательно обработанного мрамора, законченного за несколько часов. Но на этом скромном пути он нашел свой путь к новому успеху, к другой артистической грации. Слава восточной керамики с ее необычными, яркими красками — красками искусства, красками, недостижимыми для натурального камня, — смешалась с традициями древнеримской керамики по соседству. Маленькие красные, похожие на кораллы баночки из Ареццо, которые время от времени выкапывают в этом районе, очень ценятся. Эти цвета не давали покоя воображению Луки. "Он все еще продолжал искать чего-то большего, - говорит о нем его биограф, - и вместо того, чтобы делать свои фигурки из обожженной земли просто белыми, он добавил еще одно изобретение — придавать им цвет, к изумлению и восторгу всех, кто их видел" - *Cosa singolare, e multo utile* для каждого государства! — любопытная вещь и очень полезная для летнего времени, полного прохлады и покоя для рук и глаз. Луке нравилась форма различных фруктов, и он создавал из

них всевозможные чудесные рамки и гирлянды, придавая им их естественные цвета, лишь немного приглушенные, чуть бледнее, чем в природе.

Я сказал, что искусство Луки делла Роббиа в необычной степени обладало той особой чертой, которая присуща всем мастерам его школы, чертой, которая, даже при отсутствии большого количества положительной информации об их реальной истории, кажется, очень сближает самих этих мастеров с нами. Они несут на себе отпечаток личного качества, глубокой экспрессивности, того, что французы называют *intimité*, под чем подразумевается некое более тонкое чувство оригинальности — печать на работах человека того, что является наиболее внутренним и своеобразным в его настроениях и манере восприятия: это то, что мы называем экспрессией, доведенной до наивысшей степени интенсивности. Эта черта редка в поэзии, еще реже в искусстве, реже всего в абстрактном искусстве скульптуры; и все же, по сути, возможно, это качество, которое само по себе делает работу в области воображения действительно стоящей того, чтобы ею вообще обладали. Именно потому, что работы художников пятнадцатого века безошибочно обладают этим качеством, человек стремится узнать о них все, что можно знать, и объяснить самому себе секрет их очарования.

1872.

Примечания

71. +Опечатка в издании Macmillan "profund" здесь исправлена на "глубокий", орфография издания 1901 года.

ПОЭЗИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО

КРИТИКИ Микеланджело иногда говорили, что единственной характеристикой его гения была удивительная сила, граничащая, как это всегда бывает в творениях воображения, с чем-то необычным. Определенная необычность, что-то от цветения алоэ, действительно, является элементом всех истинных произведений искусства: то, что они должны волновать или удивлять нас, обязательно. Но то, что они должны доставлять удовольствие и оказывать на нас очарование, тоже необходимо; и эта необычность тоже должна быть приятной — прелестная необычность. И для истинных поклонников Микеланджело это истинный тип Микеланджело — сладость и сила, удовольствие от неожиданности, энергия замысла, которая, кажется, в каждый момент готова прорваться сквозь все условия миловидной формы, восстанавливаясь, прикосновение за прикосновением, прелесть, обычно встречающаяся только в самых простых естественных вещах — *ex forti dulcedo*.

Таким образом, он суммирует для них весь характер самого средневекового искусства в том, что наиболее отчетливо отличает его от классических работ, а именно наличие в нем судорожной энергии, которая в руках простых людей становится просто чудовищной или отталкивающей и ощущается даже в самых изящных произведениях как приглушенная причудливость или гротеск. И все же те, кто чувствует эту грацию или сладость в Микеланджело, могли бы в первый момент быть озадачены, если бы их спросили, в чем именно заключалось это качество. Люди изобретательного темперамента — например, Виктор Гюго, в котором, как и в Микеланджело, людей по большей части привлекала или отталкивала сила, в то время как немногие понимали его сладость, — иногда развивали представления о чисто моральном или духовном величии, но без особого эстетического очарования, с помощью милых случайностей или аксессуаров, таких

как бабочка, сажающаяся на залитую кровью баррикаду в "Отверженных", или те морские птицы, для которых чудовищный Жилльят становится чем-то диким, естественным, так что они больше не боятся о нем в "Приключениях Моря". Но суровый гений Микеланджело не будет зависеть в своей сладости от каких-либо простых аксессуаров, подобных этим. Мир природных вещей для него почти не существует; "Когда о нем говорят, - говорит Гримм, - леса, облака, моря и горы исчезают, и остается только то, что создано духом человека"; и он цитирует несколько незначительных слов из своего письма к Вазари как единственное выражение всего, что у него осталось от чувства к природе. Он не изобразил цветов, подобных тем, которыми Леонардо украшает свои самые мрачные скалы; ничего похожего на причудливую работу крыльев и пламени, в которой Блейк воплощает свои самые поразительные концепции. Никакие лесные пейзажи, подобные Тициановским, не заполняют его задний план, а только пустые гряды скал и тусклые растительные формы, такие же пустые, как они, как в мире до сотворения первых пяти дней.

Из всей истории сотворения мира он нарисовал только сотворение первых мужчины и женщины и, по крайней мере для него, слабо - сотворение света. Таким образом, к свойству его гения относится почти исключительно забота о создании человека. Для него это не последний и завершающий акт в череде событий, как в самой истории, а первый и уникальный акт, сотворение самой жизни в ее высшей форме, немедля, в холодном и безжизненном камне. У него начало жизни обладает всеми характеристиками воскресения; это подобно восстановлению утраченного здоровья или оживления, с его благодарностью, излиянием и красноречием. Столь же красивый, как молодые люди из Элджинских мраморных галерей, Адам из Сикстинской капеллы отличается от них полным отсутствием того равновесия и завершенности, которые так хорошо выражают ощущение замкнутой, независимой жизни. В этой томной фигуре есть что-то грубое и сатиropодобное, что-то сродни скалистому склону холма, на котором она лежит. Вся его форма собрана в выражении простого ожидания и получения; у него едва хватает сил поднять палец, чтобы коснуться перста творца; но прикосновения кончиков пальцев будет достаточно.

Это сотворение жизни — жизни, приходящей всегда как облегчение или выздоровление, и всегда резко контрастирующей с грубо отесанной массой, в которой она разгорается, — по-разному является мотивом всех его работ, будь то языческая или христианская тема, легенда или аллегория; и это при том, что по крайней мере половина его работ была предназначена для украшения гробниц — гробницы Юлия, гробницы Медичи. Не Суд, а Воскресение - настоящая тема его последней работы в Сикстинской капелле; и его любимый языческий сюжет - легенда о Леде, восторге мира, вылупляющегося из птичьего яйца. Как я уже указывал, он обеспечивает ту идеальность выражения, которая в греческой скульптуре зависит от тонкой системы абстракции, а в ранней итальянской скульптуре - от низкой рельефности, посредством незавершенности, которая, конечно, не всегда является непреднамеренной и о которой, как я думаю, никто не жалеет, и доверяет зрителю завершить наполовину возникшую форму. И поскольку в его лице есть что-то от необработанного камня, то, словно для того, чтобы понять выражение, которым старые флорентийские летописи описывают скульптора—мастера живого камня, — у него сами камни кажутся живыми. Им нужно только отбросить пыль и налет, чтобы они могли подняться и встать на ноги. Он любил сами каменоломни Каррары, эти странные серые вершины, которые даже в полдень придают любому пейзажу, с которого они видны, что-то от торжественности и тишины вечера, иногда блуждая среди них месяц за месяцем, пока, наконец, их бледно-пепельные тона, кажется, не перешли в его живопись; и на макушке головы

Давида все еще остается кусок необработанного камня, как будто одним прикосновением поддерживая его связь с местом, из которого он был высечен.

И именно в этом проникающем намеке на жизнь заключается секрет его сладости. Он действительно не дает нам прекрасных природных объектов, подобных Леонардо или Тициану, а только самую холодную, элементарную тень камня или дерева; никаких прекрасных драпировок и миловидных жестов жизни, но только суровые истины человеческой природы; "простых людей", — как он в своей грубой манере ответил на ворчливую критику Юлия Второго, что на фигурах Сикстинской капеллы не было золота, — "простых людей, на которых не было золота на одеждах"; но он проникает в нас ощущением той силы, которая ассоциируется у нас со всем теплом и полнотой мира. , ощущение которого вызывает в мыслях рой птиц, цветов и насекомых. Здесь царит задумчивый дух самой жизни, и лето может разразиться в одно мгновение.

Он родился в промежутке между быстрым путешествием среди ночи в марте в местечке по соседству с Ареццо, разреженный, чистый воздух которого тогда считался благоприятным для рождения выдающихся детей. Он происходил из рода серьезных и исполненных достоинства людей, которые, заявляя о родстве с семьей Каносса и некоторой примеси императорской крови в своих жилах, поколение за поколением получали почетную работу при правительстве Флоренции. Его мать, девятнадцатилетняя девушка, отдала его нянчиться в загородный дом среди холмов Сеттиньяно, где все остальные жители - рабочие мраморных карьеров, и ребенок рано познакомился с этим странным первым этапом в искусстве скульптора. Этому способствовало влияние самого милого и безмятежного мастера, которого когда-либо видела Флоренция, Доменико Гирландайо. В пятнадцать лет он работал среди диковинок сада Медичи, копируя и реставрируя антиквариат, чем заслужил снисходительное внимание великого Лоренцо. Он также знал, как возбудить сильную ненависть; и именно в это время в ссоре с сокурсником он получил удар по лицу, который навсегда лишил его внешней привлекательности.

Совершенно случайно он познакомился с работами ранних итальянских скульпторов, которые во многом напоминали его собственные величайшие работы и произвели на него такое глубокое впечатление. Он верил в сны и предзнаменования. Одному из его друзей дважды снилось, что недавно умерший Лоренцо является ему в серой и пыльной одежде. Микеланджело этот сон показался предвещанием неприятностей, которые впоследствии действительно пришли, и с внезапностью, характерной для всех его переездов, он покинул Флоренцию. Проезжая через Болонью, он забыл раздобыть маленькую печать из красного воска, которую иностранец, въезжающий в Болонью, должен носить на большом пальце правой руки. У него не было денег, чтобы заплатить штраф, и он был бы брошен в тюрьму, если бы не вмешался один из мировых судей. Он прожил в доме этого человека целый год, вознаграждая его гостеприимство чтением итальянских поэтов, которых он любил. Болонья, с ее бесконечными колоннадами и фантастическими наклонными башнями, никогда не была одним из самых красивых городов Италии. Но у порталов его огромных недостроенных церквей и в темных святилищах, наполовину скрытых цветами и свечами, лежат одни из самых милых произведений ранних тосканских скульпторов, Джованни да Пиза и Якопо делла Кверча, вещи столь же привлекательные, как цветы; и год, который Микеланджело потратил на копирование этих работ, не был потерянным. Именно сейчас, по возвращении во Флоренцию, он представил то уникальное представление о Бахусе, которое выражает не веселость бога вина, а его сонную

серьезность, его энтузиазм, его способность к глубоким мечтаниям. Никто никогда так верно, как Микеланджело, не выразил идею вдохновенного сна, лиц, наполненных мечтами. Огромный фрагмент мрамора долгое время лежал под Лоджией Орканьи, и у многих скульпторов были свои мысли о конструкции, которая должна была просто заполнить эту знаменитую каменную глыбу, как бы ограня алмаз без потерь. Под рукой Микеланджело он превратился в Давида, который до недавнего времени стоял на ступенях Палаццо Веккьо, когда его заменили под Лоджией. Микеланджело было уже тридцать лет, и его репутация утвердилась. Три великих произведения заполняют остаток его жизни — три работы, которые часто прерывались, выполнялись через тысячи колебаний, тысячи разочарований, ссор с покровителями, ссор с семьей, ссор, возможно, больше всего с самим собой — Сикстинская капелла, мавзолей Юлия Второго и ризница Сан-Лоренцо.

В истории жизни Микеланджело силу, часто переходящую в горечь, искать недалеко. В нем звучит диссонирующая нота, которая почти портит музыку. Он "обращается с папой так, как сам король Франции не осмелился бы поступить с ним": он ходит по улицам Рима "как палач", - говорит о нем Рафаэль. Однажды он, кажется, заперся с намерением уморить себя голодом. По мере того как мы читаем его жизнь, о ее суровых, необузданных событиях, снова и снова возникает мысль, что он один из тех, кто навлекает на себя осуждение Данте за то, что "умышленно жил в печали". Даже его нежность и жалость озлоблены их силой. Какой страстный плач в этой таинственной фигуре, которая при Сотворении Адама склоняется под образом Всемогущего, когда он приходит с формами будущих вещей, женщины и ее потомства, в складках своего одеяния! Какое чувство несправедливости у этих двух плененных юношей, которые ощущают цепи, как обжигающую воду, на своей гордой и нежной плоти! Идеалист, ставший реформатором вместе с Савонаролой, и республиканец, руководивший укреплениями Флоренции — гнезда, где он родился, *il nido ove nacqui* 'io, как он однажды во внезапном порыве любви назвал это место — в его последней борьбе за свободу, но всегда веривший, что в его жилах течет императорская кровь и он является родственником великой Матильды, имел в глубине своей натуры какой-то тайный источник негодования или печали. Мы мало знаем о его юности, но все склоняет к тому, чтобы заставить поверить в неистовость его страстей. Под платоническим спокойствием сонетов скрывается глубокое наслаждение плотской формой и цветом. Там, и еще чаще в мадригалах, он часто переходит на язык менее спокойных чувств; в то время как некоторые из них имеют оттенок раскаяния, как у странника, возвращающегося домой. Мы можем думать, что тот, кто так решительно говорил о превосходстве в мире воображения обнаженной человеческой формы, не всегда был простым платоническим любовником. Возможно, его любовь была смутной и своенравной, но она вобрала в себя силу его натуры и иногда, возможно, ни в коем случае не становилась музыкой, так что благообразный порядок его дней был совершенно нарушен: *par che amaro ogniiio dolce io senta*.

Но его гений находится в гармонии с самим собой; и точно так же, как в произведениях его искусства мы находим ресурсы сладости в их необычайной силе, так и в его собственной истории, какой бы горькой она ни была в обычном понимании, есть избранные страницы, затерянные среди остальных — страницы, которые можно легко перелистать слишком легкомысленно, но которые все же подслащивают весь том. Интерес стихотворений Микеланджело в том, что они делают нас зрителями этой борьбы; борьбы сильной натуры за то, чтобы украсить и настроить себя; борьбы опустошающей страсти, которая жаждет быть покорной, сладкой и задумчивой, какой была у Данте. Это следствие случайного и неформального характера его поэзии, которая приближает нас к нему самому, к его

собственному уму и темпераменту, чего не могла бы сделать любая работа, сделанная только для поддержания литературной репутации. Его письма сообщают нам мало того, что стоит знать о нем, — несколько незначительных ссор из-за денег и комиссионных. Но совсем иначе обстоит дело с этими песнями и сонетами, записанными в случайные моменты, иногда на полях его набросков, которые сами по себе часто являются незаконченными набросками, запечатлевающими какое-то заметное чувство или непреднамеренную идею по мере их прохождения. И так случилось, что за последние несколько лет впервые стало возможным их настоящее изучение. Несколько сонетов широко распространились в рукописном виде и почти при жизни Микеланджело стали предметом академических бесед. Но впервые они были собраны в отдельный том в 1623 году внучатым племянником Микеланджело, Микеланджело Буонарроти младшим. Он многое опустил, частично переписал сонеты, а иногда сжимал два или более сочинения в одно, всегда теряя что-то от силы и остроты оригинала. Так книга и осталась, забытая даже самими итальянцами в прошлом столетии под влиянием того французского вкуса, который презирал все произведения подобного рода, как он презирал и пренебрегал Данте. "Его репутация всегда будет расти, потому что он так мало начитан", — говорит Вольтер о Данте. - Но в 1858 году последний из Буонарроти завещал муниципалитету Флоренции редкости своей семьи. Среди них был драгоценный том, содержащий автограф сонетов. Ученый итальянец, синьор Чезаре Гуасти, взялся сопоставить этот автограф с другими рукописями, хранящимися в Ватикане и других местах, и в 1863 году опубликовал подлинную версию стихотворений Микеланджело с диссертациями и пересказом.*

Люди часто говорили об этих стихах так, как будто они были простым криком отчаяния, жалобой влюбленного на упрямство Виттории Колонна. Но те, кто так говорит, забывают, что, хотя вполне возможно, что Микеланджело видел Витторию, эту несколько призрачную фигуру, еще в 1537 году, их более тесная близость началась примерно в 1542 году, когда Микеланджело было почти семьдесят лет. Сама Виттория, ярая неокатоличка, поклялась навеки овдоветь с тех пор, как семнадцать лет назад до нее дошла весть о том, что ее муж, юный и благородный маркиз Пескара, скончался от ран, полученных в битве при Павии, и больше не был объектом большой страсти. В диалоге, написанном художником Франческо д'Олландой, мы мельком видим их вместе в пустой церкви в Риме однажды воскресным днем, когда они обсуждают особенности различных школ искусства, но еще больше - труды святого Павла, уже идущего по пути и вкушающего бессолнечные удовольствия усталых людей, чья забота о внешних вещах ослабевает. В сохранившемся письме он сожалеет, что, навестив ее после смерти, поцеловал только руки. Он сделал или приступил к работе по изготовлению распятия для нее, и два рисунка, возможно, подготовленных к нему, сейчас находятся в Оксфорде. Из намеков в сонетах мы можем предположить, что, когда они впервые приблизились друг к другу, он много спорил сам с собой, будет ли эта последняя страсть самой неприятной, самой опустошающей из всех — *un dolce amaro, un sì e no mi muovi*. Это плотская привязанность, или же суо престоино стато (дородового состояния Платона) иль раджио арденте? Более старая, традиционная критика, имевшая дело с текстом 1623 года, легкомысленно предположила, что все или почти все сонеты на самом деле были адресованы самой Виттории; но синьор Гуасти находит только четыре, самое большее пять, которые могут быть приписаны таким образом на основании подлинного авторитета. Тем не менее, есть причины, которые заставляют его отнести большинство из них к периоду между 1542 и 1547 годами, и мы можем рассматривать этот том как описание этого места упокоения в истории Микеланджело. Мы знаем, как Гете спасся от напряжения слишком сильных для него чувств, написав о них книгу; а для Микеланджело

вообще записать свои страстные мысли, выразить их в сонете — это уже в какой-то мере означало повелевать ими и поступать с ними по-своему -

La vita del mia amor non è il cor mio,
Ch' amor, di quel ch' io t' amo, è senza core.

Именно потому, что Виттория не вызывала особой страсти, пространство в его жизни, где она царит, обладает такой особенной учтивостью; и дух сонетов теряется, если мы однажды вырвем их из той мечтательной атмосферы, в которой у людей все складывается по их желанию, потому что влияние всего внешнего на них слабое и ненадежное. Их преобладающий тон - спокойная и медитативная сладость. Крик отчаяния действительно присутствует, но как простой осадок, след бодрящей мелколистной соли, едва различимый в песне, которая поднимается подобно чистому, сладкому источнику из зачарованного места в его жизни.

Это очарованное и умеренное пространство в жизни Микеланджело, без которого его чрезмерная сила была бы столь несовершенной, которое спасает его от осуждения Данте тех, кто "умышленно жил в печали", является, таким образом, четко определенным периодом, охватывающим период с 1542 по 1547 год, год смерти Виттории. В этом случае пожизненные усилия успокоить его бурные эмоции, переведя их в область идеального чувства, становятся успешными; и значение Виттории в том, что она проявляет к нему такой тип привязанности, который даже в случае разочарования может очаровать и смягчить его дух.

В этом стремлении успокоить и подсластить жизнь, идеализируя ее неистовые чувства, существовали два великих традиционных типа, любому из которых мог бы следовать итальянец шестнадцатого века. Был Данте, чья маленькая книжка "Новой жизни" рано стала образцом творческой любви, который несколько слабо поддерживался более поздними последователями Петрарки; и поскольку Платон стал в Италии чем-то большим, чем просто именем, благодаря публикации латинского перевода его произведений Марсилио Фичино, существовала и платоновская традиция. Вера Данте в воскресение тела, благодаря которому даже на небесах Беатриче не теряет для него ни оттенка телесного цвета, ни даже складки одежды; и платоновская мечта о прохождении души через одну форму жизни за другой с ее страстным стремлением полностью освободиться от бремени телесной формы - для всех эффектов искусства или поэзии принципы диаметрально противоположные. Теперь стихи Микеланджело сформированы скорее платонической традицией, чем традицией Данте. Во многих отношениях ни одно чувство не могло быть менее похоже на любовь Данте к Беатриче, чем Микеланджело к Виттории Колонна. Действие Данте происходит в ранней юности: Беатриче - ребенок с задумчивым, двусмысленным взглядом ребенка, с характером, еще не испытывавшим влияния внешних обстоятельств, почти невыразительным. С другой стороны, Виттория - женщина преклонного возраста, уже утомленная серьезными интеллектуальными качествами. История Данте - это фигурное произведение, инкрустированное прекрасными эпизодами. В поэмах Микеланджело мороз и огонь — почти единственные образы: очищающий огонь ювелира; один или два раза феникс; лед, тающий на огне; огонь, вырвавшийся из скалы, который он впоследствии поглощает. За исключением одного сомнительного намека на путешествие, инцидентов почти нет. Но в нем много от яркого, отточенного, безошибочного мастерства, с которым в детстве он придавал возрастной вид голове фавна, выбивая зуб из его челюсти одним ударом молотка. Для Данте любезный и благочестивый материализм средневековья освящает

все, что представлено рукой и глазом; в то время как Микеланджело всегда отталкивается от внешней красоты — *il bel del fuor che agli occhi piace*, постижение невидимой красоты; *trascenda nella forma universale* — той абстрактной формы красоты, о которой рассуждают платоники. И это производит в нем впечатление чего-то мимолетного и незакрепленного, бездомного и жалующегося духа, почти ясновидящего сквозь хрупкую и податливую плоть. Он объясняет любовь с первого взгляда предыдущим состоянием существования — *la dove io t'amai prima*.

И все же есть много моментов, в которых он действительно похож на Данте и очень близок к первоначальному образу, превосходя более поздних и немощных последователей Петрарки. Он узнает от Данте, а не от Платона, что для влюбленных пресыщение желанием — *ove gran desir gran copia affrena* - состояние менее счастливое, чем бедность с избытком надежды — *una miseria di speranza piena*. Он напоминает о нем в повторении слов "джентиле" и "кортезия", в олицетворении Любви, в склонности подробно останавливаться на физическом воздействии присутствия любимого объекта на пульс и сердце. Прежде всего, он напоминает Данте теплотой и напористостью своих политических высказываний, ибо героиней одного из его самых благородных сонетов с самого начала считался город Флоренция; и он утверждает, что все, должно быть, спят на небесах, если она, созданная "в ангельском обличье" для тысячи влюбленных, присвоена одному-единственному, какому-нибудь Пьеро или Алессандро Медичи. Снова и снова он представляет Любовь и Смерть, которые спорят о нем. Ибо, подобно Данте и всем благороднейшим душам Италии, он много занят мыслями о могиле, и его истинная возлюбленная — смерть, - смерть сначала как худшая из всех печалей и позоров, с комьями земли вместо мозга; впоследствии смерть в ее высоком отличии, ее отрешенности от вульгарных потребностей, гневные пятна жизни и действия быстро исчезают.

Некоторые из тех, кого любят боги, умирают молодыми. Этот человек, поскольку боги любили его, дожил до безмерного патриархального возраста, пока наконец не обрел ту сладость, которую так долго в нем скрывали. Из сильного вышла сладость, *ex forti dulcedo*. Мир вокруг него изменился. "Новый католицизм" занял место Ренессанса. Дух Римской церкви изменился: в огромном мировом соборе, который его мастерство помогло воздвигнуть для нее, он выглядел сильнее, чем когда-либо. Некоторые из первых членов Ораторского искусства были среди его близких соратников. Дух их был настолько непохож, насколько это возможно, на дух Лоренцо или даже Савонаролы. Часто подчеркивалось неприятие Реформации искусству; гораздо сильнее было неприятие католического возрождения. Но, закрепившись таким образом в застывшей ортодоксальности, Римская церковь обошла его стороной, и он был ей чужд. В прежние дни, когда его верования находились в неустойчивом состоянии, он тоже мог быть втянут в полемику. Он мог бы выступать за одухотворение папского суверенитета, как Савонарола; или за то, чтобы привести мечты Платона и Гомера в соответствие со словами Христа, как Пико из Мирандолы. Но события развивались дальше, и такие корректировки были уже невозможны. Что касается его самого, то он уже давно вернулся к тому божественному идеалу, который, несмотря на износ вероучений, веками формировался как достояние более благородных душ. И теперь он начал ощущать успокаивающее влияние, которое с тех пор Римская Церковь часто оказывала на духов, слишком независимых, чтобы быть ее подданными, но оказавшихся поблизости от ее действия; утешенный и успокоенный, как мог бы быть путешественник, отдыхающий один вечер в незнакомом городе, его величественным видом и ощущением его многочисленных удач только потому, что к этим удачам он не имеет никакого отношения. Так он и остается; призрак из другой эпохи, как говорят французы, в мире, слишком грубом, чтобы затронуть его слабые чувства; мечтающий в изношенном обществе, театральном

в своей жизни, театральном в своем искусстве, театральном даже в своей набожности, на заре мировой истории, о примитивной форме человека, об образах, под которыми этот примитивный мир представлял духовные силы.

Я остановился на мысли о том, что Микеланджело таким образом задержался за пределами своего времени, в мире, ему не принадлежащем, потому что, если кто-то хочет распознать особый вкус его работ, к нему нужно обращаться не через его последователей, а через его предшественников; не через мрамор собора Святого Петра, а через работу скульпторов пятнадцатого века над гробницами и алтарями Тосканы. Он последний из флорентийцев, из тех, на кого снизошло своеобразное чувство Флоренции времен Данте и Джотто: он является непревзойденным представителем той формы, которую это чувство приняло в пятнадцатом веке у таких людей, как Лука Синьорелли и Мино да Фьезоле. До него традиция выражения чувств оставалась нерушимой, прогресс в направлении более надежных и зрелых методов выражения этих чувств продолжался. Но его мнимые ученики не разделяли этого темперамента; они влюблены только в его силу и, кажется, не чувствуют его серьезной и сдержанной мягкости. Театральность - их главная характеристика; и это качество столь же мало присуще Микеланджело, как Мино или Луке Синьорелли. С ним, как и с ними, все серьезно, страстно, импульсивно.

Это ученичество Микеланджело, эта его зависимость от традиций флорентийских школ нигде не видны так ясно, как в его трактовке Творения. Сотворение человека преследовало умы средневековья подобно сну; и, вплетая его в сотни резных украшений капителей или дверных проемов, итальянские скульпторы рано придали ему ту выразительность, которая, по-видимому, придает ему множество скрытых значений. Как и в случае с другими художественными концепциями средневековья, его трактовка стала почти традиционной, передаваясь от художника к художнику с небольшими изменениями, пока не обрела почти самостоятельное и абстрактное существование. Таким образом, для средневекового сознания было характерно придавать независимое традиционное существование особой живописной концепции или легенде, подобной легенде о Тристреме или Тангейзере, или даже самим мыслям и содержанию книги, таким как "Имитация", так что ни один отдельный мастер не мог претендовать на нее как на свою собственную, и книга, образ, легенда сами по себе имели легенду, свою судьбу и личную историю; и это признак средневековья Микеланджело, что он таким образом черпает из традиции свою центральную концепцию и добавляет лишь последние штрихи, в том числе к тому, что он делает. перенеся его на фрески Сикстинской капеллы.

Но была и другая традиция тех ранних, более серьезных флорентийцев, наследником которой является Микеланджело, которой он придает окончательное выражение и которая сосредоточена в ризнице Сан-Лоренцо, как традиция Творения сосредотачивается в Сикстинской капелле. Говорят, что все великие флорентийцы были озабочены смертью. *Outre-tombe! Outre-tombe!* — вот бремя их мыслей, от Данте до Савонаролы. Даже веселый и распушенный Боккаччо придает остроту своим историям, вкладывая их в уста группы людей, которые укрылись в загородном доме от смертельной опасности от чумы. Именно этому унаследованному чувству, этому практическому решению, что поглощенность мыслями о смерти сама по себе была достойной и отличалась высоким качеством, отчасти была обязана серьезность великих флорентийцев пятнадцатого века; и это было усилено в них реальными горестями их времени. Как часто и какими разнообразными способами они видели, как рушится

жизнь на их улицах и в домах, как белла Симонетта умирает в ранней молодости и ее уносят в могилу с непокрытым лицом. Молодой кардинал Якопо ди Портогалло умирает во время визита во Флоренцию — знак отличия жизни и мирабили modestии, — осмеливается сказать его эпитафия. Антонио Росселлино высекает свою гробницу в церкви Сан-Миниато, заботясь о стройных руках и ногах и священном облачении; Лука делла Роббиа помещает там свои самые небесные творения; и могила юного и знатного прелата стала самой странной и прекрасной вещью в этом странном и прекрасном месте. После казни заговорщиков Пацци Боттичелли нанимается писать их портреты. Эта поглощенность серьезными мыслями и печальными образами легко могла привести, как это произошло, например, в мрачных деревнях на Рейне или в перенаселенных районах средневекового Парижа, как это до сих пор происходит во многих альпийских деревнях, к чему-то просто болезненному или гротескному, к Танцу Смерти многих французских и немецких художников или к мрачным изобретениям Дюрера. От такого результата флорентийских мастеров пятнадцатого века спасло благородство их итальянской культуры и еще больше их нежная жалость к самой вещи. Должно быть, они часто склонялись над безжизненным телом, когда наконец все стихло и уладилось. Говорят, что после смерти следы более тонких и поверхностных наклонностей исчезают; черты становятся более простыми и величественными; остаются только абстрактные черты, в великом безразличии. Таким образом, они пришли к тому, чтобы увидеть смерть во всем ее многообразии. Затем, пройдя, возможно, еще один этап, остановившись на мгновение на том моменте, когда все это преходящее достоинство должно рухнуть, и неясно различив новое тело, они остановились как раз вовремя и воздержались с чувством глубокой жалости.

Из всех этих чувств Микеланджело является достижением; и, прежде всего, из жалости. Пьета, жалость, жалость Девы-Матери к мертвому телу Христа, переросшая в жалость всех матерей ко всем умершим сыновьям, к погребению с его жестокими "твердыми камнями": вот предмет его пристрастия. Он оставил ее во множестве форм, набросков, незаконченных рисунков, законченных и незаконченных скульптурных групп; но всегда как безнадежную, безрадостную, почти языческую печаль — не божественную печаль, а просто жалость и благоговейный трепет перед окоченевшими конечностями и бесцветными губами. В Оксфорде есть его рисунок, на котором мертвое тело опустилось на землю между ног матери с руками, вытянутыми над ее коленями. Гробницы в ризнице Сан-Лоренцо являются памятниками не кому-либо из более благородных и великих Медичи, а Джулиано и Лоренцо младшему, известным главным образом своей несколько ранней смертью. Следовательно, это простая человеческая природа, которая вызвала здесь такое чувство. Названия, традиционно присваиваемые четверем символическим фигурам: Ночь и День, Сумерки и Рассвет, — слишком определены для них; ибо эти фигуры гораздо ближе к уму и духу их автора и являются более прямым выражением его мыслей, чем могли бы быть какие-либо чисто символические концепции. Они концентрируют и выражают, не столько посредством определенных концепций, сколько посредством прикосновений, побуждений музыкального произведения, все те смутные фантазии, опасения, предчувствия, которые смещаются и смешиваются, обретают четкость и снова исчезают, когда мысли пытаются искренне сосредоточиться на условиях и окружении развоплощенного духа. Я полагаю, никто не пришел бы в ризницу Сан-Лоренцо за утешением; возможно, за серьезностью, за торжественностью, за достоинством впечатления, но не за утешением. Это место не для утешительных или ужасных мыслей, а для смутных и тоскливых размышлений. И здесь Микеланджело — ученик не столько Данте, сколько платоников. Вера Данте в бессмертие формальна, точна и непоколебима, почти так же, как вера ребенка, который думает, что

мертвые услышат, если вы будете плакать достаточно громко. Но в Микеланджело вы видите зрелость, ум взрослого человека, осторожно и бесстрастно относящегося к серьезным вещам; и та надежда, которую он питает, основана на сознании невежества — невежества человека, незнания природы ума, его происхождения и способностей. Микеланджело настолько невежественен в духовном мире, в новом теле и его законах, что он не знает наверняка, может ли освященное Воинство не быть телом Христа. И из всей этой гаммы чувств он поэт, поэт, который все еще жив и владеет нашими сокровенными мыслями — немой проблемой о возвращении после смерти к бесформенности, предшествовавшей жизни, переменой, бунтом против этой перемены, затем исправляющим, освящающим, утешающим порывом жалости; наконец, далеким, тонким и расплывчатым, но не более расплывчатым, чем самые определенные мысли, которые были у людей на протяжении трех столетий по поводу вопроса, который был так близок их сердцам, нового тела — мимолетного света, просто неосознанного внешнего эффекта на этих слишком застывших или слишком бесформенных лицах. ; сон, который задерживается на мгновение, отступая на рассвете, незавершенный, бесцельный, беспомощный; существо со слабым слухом, слабой памятью, слабой силой осязания; дыхание, пламя в дверном проеме, перо на ветру.

Качества великих мастеров искусства или литературы, сочетание этих качеств, законы, по которым они умеряют, поддерживают, облегчают друг друга, не являются их особенностью; чаще всего это типичные стандарты или показательные примеры законов, по которым производятся определенные эстетические эффекты. Старые мастера действительно проще; их характеристики написаны крупнее, и их легче прочесть, чем их аналоги во всех смешанных, запутанных произведениях современного разума. Но когда однажды нам удалось определить для себя эти характеристики и закон их сочетания, мы приобрели стандарт или меру, которая помогает нам расставить по своим местам многих бродячих гениев, многие неклассифицированные таланты, многие драгоценные, хотя и несовершенные произведения искусства. Именно так обстоит дело с составляющими истинного характера Микеланджело. Этого странного сочетания мягкости и силы нельзя найти у тех, кто называл себя его последователями; но оно есть у многих из тех, кто работал до него, и у многих других вплоть до нашего времени, у Уильяма Блейка, например, и Виктора Гюго, которые, хотя и не принадлежат к его школе и не подозревают об этом, являются его истинными сыновьями и помогают нам понять его, поскольку он, в свою очередь, интерпретирует и оправдывает их. Возможно, это главное применение при изучении старых мастеров.

1871.

LEONARDO DA VINCI

HOMO MINISTER ET INTERPRES NATURAE

В книге Вазари "Жизнь Леонардо да Винчи", которую мы сейчас читаем, есть некоторые отличия от первого издания. Там художник, запечатлевший внешний тип Христа на последующие столетия, был смелым спекулянт, легко придерживавшимся верований других людей, ставившим философию выше христианства. Его слова, достаточно резкие, чтобы оправдать это впечатление, не записаны, и они не соответствовали бы гению, одной из характерных черт которого является склонность растворяться в утонченной и грациозной тайне. Подозрение было всего лишь освященной веками манерой, в которой мир выражает свою признательность тому, кто думает только о себе, его высокому безразличию, его нетерпимости к обычным формам

вещей; и во втором издании образ был изменен на нечто более тусклое и условное. Но все же некая таинственность в его творчестве и нечто загадочное, выходящее за рамки обычных мер, присущих великим людям, завораживает или, возможно, наполовину отталкивает его. Его жизнь - это череда внезапных бунтов, с перерывами, в которые он вообще не работает или в отрыве от основной сферы своей деятельности. По странному стечению обстоятельств картины, на которых зиждилась его более популярная слава, рано исчезли из мира, как, например, "Битва за штандарт", или незаметно смешались с произведениями более подлых рук, такими как "Тайная вечеря". Его тип красоты настолько экзотичен, что очаровывает большее число людей, чем восхищает, и, кажется, в большей степени, чем у любого другого художника, отражает идеи и воззрения и некую схему внутреннего мира; так что своим современникам он казался обладателем какой-то неосвященной и тайной мудрости; что же касается Мишле и других, то они предвосхитили современные идеи. Он пренебрегает своим гением и переносит всю свою главную работу на несколько мучительных лет дальнейшей жизни; и все же он настолько одержим своим гением, что равнодушно проходит через самые трагические события, ошеломляющие его страну и друзей, как человек, случайно столкнувшийся с ними по какому-то секретному поручению.

Его легенда, как говорят французы, с анекдотами, которые помнят все, - одна из самых блестящих глав Вазари. Более поздние авторы просто копировали его, пока в 1804 году Карло Амореtti не подверг его критике, которая едва ли позволила установить точную дату и не затронула ни один из этих анекдотов. Различные вопросы, поднятые таким образом, с тех пор один за другим стали предметами специального изучения, и простому антикварству в этом направлении больше нечего делать. Для других остается редактирование тринадцати книг его рукописей и отделение с помощью технической критики того, что в его предполагаемых работах действительно принадлежит ему, от того, что принадлежит ему лишь наполовину, или работы его учеников. Но любитель необычных душ все же может сам проанализировать впечатление, произведенное на него этими работами, и попытаться с их помощью прийти к определению основных элементов гения Леонардо. Легенда, исправленная и дополненная ее критиками, может время от времени вмешиваться, чтобы подтвердить результаты этого анализа.

Его жизнь состоит из трех частей— тридцать лет во Флоренции, почти двадцать лет в Милане, затем девятнадцать лет странствий, пока он не упокоится под покровительством Франциска Первого в замке Клу. Позор незаконнорожденности нависает над его рождением. Пьеро Антонио, его отец, происходил из знатного флорентийского дома Винчи в Валь д'Арно, и Леонардо, воспитанный в окружении истинных детей этого дома, был любимцем своей юности, с острым, могущественным характером, который часто присущ таким детям. Мы видим его в детстве, очаровывающим всех мужчин своей красотой, импровизирующим музыку и песни, покупающим птиц в клетках и выпускающим их на волю, когда он прогуливался по улицам Флоренции, любя необычные яркие платья и резвых лошадей.

С самых ранних лет он проектировал множество предметов и создавал рельефные модели, о некоторых из которых Вазари упоминает улыбающихся женщин. Его отец, размышляя над этим обещанием ребенка, отвел его в мастерскую Андреа дель Верроккьо, в то время самого известного художника Флоренции. Повсюду лежали прекрасные предметы — реликварии, иксы, серебряные статуэтки для папской капеллы в Риме, странные произведения искусства средневековья, странно сочетающиеся с фрагментами древности, обнаруженными тогда, но недавно. Возможно, Леонардо видел там другого ученика — юношу, в душу которого проникли

ровный свет и воздушные иллюзии итальянских закатов, в последующие дни известного как Перуджино. Верроккьо был художником раннего флорентийского типа, резчиком, живописцем и работником по металлу в одном лице; он создавал не только картины, но и все предметы священного или домашнего обихода, сосуды для питья, амбре, музыкальные инструменты, делая все это приятным на вид, наполняя обычный образ жизни отблеском какой-то далекой яркости; и годы терпения отточили его руку, пока его работы не стали востребованы в отдаленных местах.

Случилось так, что братья Валломброзы наняли Верроккьо написать картину "Крещение Христа", а Леонардо разрешили закончить ангела в левом углу. Это был один из тех моментов, когда прогресс великого дела — в данном случае искусства Италии — сильно влияет на счастье отдельного человека, из-за разочарования и упадка которого человечество в лице более удачливых людей становится на шаг ближе к своему окончательному успеху.

Ибо под жизнерадостной внешностью простого хорошо оплачиваемого мастера, чеканящего броши для куполов Санта-Мария-Новелла или скручивающего металлические ширмы для гробниц Медичи, скрывалось честолюбивое желание расширить судьбу итальянского искусства за счет более глубоких знаний и проникновения в суть вещей, цель в искусстве, мало чем отличающаяся от все еще неосознанной цели Леонардо; и часто в моделировании драпировки, или поднятой руки, или волос, откинутых с лица, к нему приходило что-то от более свободных манер и более богатой человечности более поздней эпохи. Но в этом Крещении ученик превзошел мастера; и Верроккьо отвернулся как ошеломленный, словно его прелестная ранняя работа должна была впоследствии быть ему неприятна, от яркого одушевленного ангела руки Леонардо.

Ангела все еще можно увидеть во Флоренции, солнечное пятно на холодной, потрепанной старой картине; но легенда правдива только в сентиментальном плане, поскольку живопись всегда была искусством, которому Верроккьо придавал наименьшее значение. И как в некотором смысле он предвосхищает Леонардо, так и Леонардо до последнего вспоминает мастерскую Верроккьо, в любви к красивым игрушкам, таким как сосуд с водой вместо зеркала, и к прекрасной вышивке рук, свидетельствующей о Скромности и Тщеславии, и к рельефам, подобным камням, которые в "Деве Весов" обвивают пояс Святого Михаила, и к ярким разноцветным камням, таким как агаты в "Святой Анне", и к иератической точности и изяществу, как в убранном и украшенном святилище. Несмотря на всю хитрость и запутанность его ломбардских манер, это никогда не покидало его. Многие из этого, должно быть, содержалось в той утраченной картине Рая, которую он подготовил в качестве карикатуры для гобелена, который должен был быть соткан на ткацких станках Фландрии. Это было совершенство старинного флорентийского стиля миниатюрной живописи, с терпеливым изображением каждого листа на деревьях и каждого цветка в траве, где стояли первые мужчина и женщина.

И поскольку это было совершенство того стиля, оно пробудило в Леонардо какое-то зерно недовольства, которое таилось в потаенных уголках его натуры. Ибо путь к совершенству лежит через череду отвращений; и эта картина — все, что он сделал до сих пор за свою жизнь во Флоренции, — в конце концов, была написана в старой небрежной манере. Его искусство, если ему суждено было стать чем-то в мире, должно было больше соответствовать значению природы и цели человечества. Природа была "истинной повелительницей высшего разума".

Затем он погрузился в изучение природы. И в этом он следовал манере старших учеников; он размышлял о скрытых свойствах растений и кристаллов, о линиях, прочерченных звездами при их движении по небу, о соответствиях, существующих между различными категориями живых существ, с помощью которых, если открыть глаза, они интерпретируют друг друга; и в течение многих лет окружающим казалось, что он прислушивается к голосу, безмолвному для других людей.

Здесь он научился искусству погружаться в глубину, выслеживать источники выражения до их самых незаметных уголков, силе интимного присутствия в вещах, с которыми он работал. Он не сразу и не совсем оставил свое искусство; только он больше не был жизнерадостным, объективным художником, через душу которого, как через прозрачное стекло, яркие образы флорентийской жизни, лишь немного смягченные и задумчивые переходом, переходили на белую стену. Он потратил много дней на любопытные дизайнерские уловки, казалось, потерявшись в плетении замысловатых линий и цветов. Он был поражен любовью к невозможному — прорыву гор, изменению русла рек, поднятию в воздух огромных зданий, таких как церковь Сан-Джованни; ко всем тем подвигам, ключ к которым, как утверждалось, есть у естественной магии. Более поздние авторы, действительно, видят в этих попытках предвосхищение современной механики; у него они были скорее мечтами, отброшенными перенапряженным трудом мозгом. Две идеи особенно утвердились в нем, как отражения вещей, которые затронули его мозг в детстве за пределами глубины других впечатлений, — улыбка женщин и движение больших вод.

И в ходе таких занятий некое смешение крайностей красоты и ужаса сформировалось в виде образа, который можно было увидеть и потрогать, в сознании этого милого юноши, настолько запечатлевшегося, что до конца его жизни оно не покидало его. Словно уловив отблески этого в странных глазах или волосах случайных людей, он до захода солнца ходил за ними по улицам Флоренции, о которых сохранилось множество его набросков. Некоторые из них полны любопытной красоты, той отдаленной красоты, которую могут постичь только те, кто тщательно искал ее; кто, начав с признанных типов красоты, усовершенствовал их настолько, насколько они усовершенствовали мир обычных форм. Но к этому неразрывно примешивается и элемент насмешки; так что, будь то в печали или презрении, он карикатурит даже на Данте. Легионы гротесков проносятся под его рукой; ибо разве природа тоже не была гротескна — расколота скала, искажающие вечерние огни на пустынных дорогах, обнаженное строение человека в зародыше или скелет?

Все эти бурлящие фантазии объединяются в "Медузе" из Уффици. История Вазари о более ранней Медузе, нарисованной на деревянном щите, возможно, является выдумкой; и все же, если ее правильно рассказать, в ней больше правды, чем в чем-либо другом во всей легенде. Ибо его истинный предмет - не серьезная работа мужчины, а эксперимент ребенка. Ящерицы, светлячки и другие странные маленькие существа, населяющие итальянский виноградник, рисуют перед нами полную картину жизни ребенка в тосканском жилище — наполовину замке, наполовину ферме - и так же верны природе, как притворное удивление отца, для которого мальчик приготовил сюрприз. Ту, другую Медузу, единственную великую картину, которую он оставил после себя во Флоренции, он написал не в игре. Тема рассматривалась по-разному; только Леонардо проникает в ее центр; он один осознает ее как голову трупа, проявляющую свои способности во всех обстоятельствах смерти. То, что можно назвать очарованием разврата, сквозит в каждом прикосновении к его изысканно завершенной красоте. По изящным

линиям щеки незаметно порхает летучая мышь. Изящные змеи, кажется, буквально душат друг друга в отчаянной борьбе, пытаюсь вырваться из мозга Медузы. Оттенок, который всегда приносит с собой насильственная смерть, проявляется в чертах лица; черты лица необычайно массивны и величественны, когда мы ловко снимаем их перевернутыми, с короной впереди, как большой спокойный камень, о который разбивается волна змей.

Наука того века состояла исключительно из предсказаний, ясновидения, неподвластных нашим точным современным формулам, стремящихся в мгновенном видении сконцентрировать тысячи переживаний. Более поздние авторы, думая только о хорошо упорядоченном трактате о живописи, который француз Рафаэль дю Френе сто лет спустя составил по сбивчивым рукописям Леонардо, написанным странным образом, учитывая его манеру, справа налево, вообразили строгий порядок в его исследованиях. Но этот строгий порядок мало соответствовал бы неугомонности его характера; и если мы будем думать о нем как о простом рассуждателе, который подчиняет замысел анатомии, а композицию математическим правилам, у нас вряд ли сложится то впечатление, которое производили на него окружающие Леонардо. Склонившись над своими тиглями, проводя эксперименты с цветом, пытаюсь, странным образом воплощая мечту алхимика, раскрыть секрет не эликсира, делающего естественную жизнь человека бессмертной, а придания бессмертия тончайшим и деликатнейшим эффектам живописи, он казался им скорее колдуном или волшебницей, владеющей любопытными секретами и скрытыми знаниями, живущей в мире, ключом к которому обладал он один. На что его философия, по-видимому, была больше всего похожа, так это на философию Парацельса или Кардана; и в ней все еще витает большая часть духа древней алхимии с ее уверенностью в коротких путях к знанию. Для него философия должна была быть чем-то, дающим странную быстроту и двоящееся зрение, предсказывающим источники родников под землей или выражение человеческого лица, провидцем оккультных дарований в обычных или необычных вещах, в тростнике на берегу ручья или в звезде, которая приближается к нам лишь раз в столетие. Как таким образом была затуманена ясная цель, сбита с толку рука прекрасного охотника, мы видим лишь смутно; тайна, которая ни в коем случае полностью не исчезает из жизни Леонардо, здесь глубже всего. Но несомненно, что в какой-то период своей жизни он почти перестал быть художником.

1483 год - год рождения Рафаэля и тридцать первый год жизни Леонардо — указан в качестве даты его визита в Милан в письме, в котором он рекомендует себя Людовико Сфорца и предлагает за определенную плату поделиться с ним странными секретами военного искусства. Это был тот Сфорца, который убил своего юного племянника медленным ядом, но был настолько восприимчив к религиозным впечатлениям, что смешал простую земную страсть со своего рода религиозным сентиментализмом, и который выбрал для своего изобретения шелковичное дерево- символ мудрости, которая экономит все силы для возможности внезапного и верного эффекта с его долгой задержкой и внезапным появлением цветов и плодов вместе взятых. Слава Леонардо опередила его, и ему предстояло создать колоссальную статую Франческо, первого герцога Милана. Что касается самого Леонардо, то он пришел сюда вовсе не как художник и не заботился о своей славе; но как игрок на арфе, странной серебряной арфе его собственной конструкции, по форме напоминающей лошадиный череп. Капризный дух Людовико был восприимчив и к силе музыки, и в натуре Леонардо было что-то вроде очарования. Слово "Очарование" всегда подходило для его описания. Не сохранилось ни одного портрета его юности, но все это заставляет нас поверить, что до этого времени в нем было какое-то очарование голоса и внешности, достаточно сильное, чтобы компенсировать недостаток его

происхождения. Его физическая сила была велика; говорили, что он мог согнуть подкову, как свинцовый моток.

Кафедральный собор, произведение художников из-за Альп, столь фантастичное для глаза флорентийца, привыкшего к мягким, цельным поверхностям Джотто и Арнольфо, предстал тогда во всей своей свежести; а внизу, на улицах Милана, двигались люди, столь же фантастические, изменчивые и сказочные. Для Леонардо меньше всего на свете могло быть чего-то ядовитого в экзотических цветах чувства, которые росли там. Это была жизнь, полная ярких грехов и изысканных развлечений: Леонардо стал знаменитым оформителем театрализованных представлений; и это соответствовало качеству его гения, состоящего почти в равных долях из любопытства и стремления к красоте, принимать вещи такими, какие они есть.

Любопытство и стремление к красоте — вот две основные силы гения леонардо; любопытство часто вступает в конфликт с желанием красоты, но в союзе с ним порождает разновидность тонкой и любопытной грации.

Движение пятнадцатого века было двояким: отчасти Возрождение, отчасти также приход того, что называется "современным духом", с его реализмом, его обращением к опыту. Он подразумевал возвращение к античности и к природе. Рафаэль олицетворяет возвращение к античности, а Леонардо — возвращение к природе. В этом возвращении к природе он стремился удовлетворить безграничное любопытство за счет ее постоянных сюрпризов, микроскопическое ощущение завершенности за счет ее утонченности, или деликатности действия, той *subtilitas naturae*, которую замечает Бэкон. Поэтому мы часто находим его в близких отношениях с людьми науки — с математиком фра Лукой Паччоли и анатомом Марком Антонио делла Торре. Его наблюдения и эксперименты занимают тринадцать томов рукописи; и те, кто может судить, описывают его как человека, который задолго до этого, благодаря быстрой интуиции, предвосхитил более поздние идеи науки. Он объяснил неясный свет неосвещенной части Луны, знал, что море когда-то покрывало горы, содержащие раковины, и о скоплении экваториальных вод над полярными.

Тот, кто таким образом проникал в самые потаенные уголки природы, всегда предпочитал более отдаленное менее удаленному, что, казалось исключительным, было примером более утонченного закона, построением вокруг вещей особой атмосферы и смешанного освещения. Он рисует цветы с таким необычайным мастерством, что разные авторы приписывают ему любовь к определенным цветам, таким как цикламен Клемента и жасмин Рио; в то время как в Венеции из его портфолио выпал случайный лист, сплошь испещренный рисунками фиалок и дикой розы. В нем впервые проявляется вкус ко всему причудливому или изысканному в пейзаже; впадины, полные зеленой тени битуминозных скал, остроконечные рифы-ловушки, которые разрезают воду на причудливые полосы света, — их точный прообраз в наших собственных западных морях; все торжественные эффекты движущейся воды. Вы можете проследить, как она берет начало из своего далекого источника среди скал на вересковой пустоши Мадонны Равновесия, впадает, как небольшой водопад, в предательское спокойствие Мадонны озера, как прекрасная река рядом, под утесами Мадонны Скал, омывает белые стены ее отдаленных деревень, пробирается сетью разделяющихся потоков в Ла—Джоконде к морскому берегу Святой Анны — этому нежному месту, где ветер проходит, как рука прекрасного гравера по поверхности, и нераскрытые ракушки толстым слоем лежат на песке, а вода течет по воде. а вершины скал, до которых никогда не доходят волны, покрыты зеленой травой,

поросшей тонкой, как волос. Это пейзаж не из грез или фантазии, а из мест, удаленных друг от друга, и часов, выбранных из тысячи с удивительным изяществом. Сквозь странную завесу зрения Леонардо вещи доходят до него таким образом; не обычной ночью или днем, а как при слабом свете солнечного затмения, или в какой-нибудь короткий промежуток между проливными дождями на рассвете, или через глубокую воду.

И не только в природу; но он погрузился также в человеческую личность и стал прежде всего художником портретов; лиц, созданных более искусно, чем кто-либо видел до или после, воплощенных с реальностью, которая почти равносильна иллюзии, в темном воздухе. Взять персонажа таким, какой он был, и деликатно озвучить его особенности подходило человеку, столь любопытному в наблюдательности, любопытному в изобретательности. Таким образом, он написал портреты любовниц Людовико, Лукреции Кривелли и поэтессы Чечилии Галерани, самого Людовико и герцогини Беатриче. Портрет Чечилии Галерани утерян, но портрет Лукреции Кривелли был отождествлен с Красавицей Фероньер из Лувра, а бледное, встревоженное лицо Людовико до сих пор хранится в Амброзианской библиотеке. Напротив - портрет Беатриче д'Эсте, в которой Леонардо, кажется, уловил какое-то предчувствие ранней смерти, изобразив ее точной и серьезной, полной утонченности умершей, в печальной одежде землистого цвета, отделанной бледными камнями.

Иногда это любопытство вступало в конфликт со стремлением к красоте; оно, как правило, заставляло его заходить слишком далеко за пределы того, что находится за пределами вещей, в которых действительно начинается и заканчивается искусство. Эта борьба между разумом и его идеями и чувствами, стремление к красоте является ключом к жизни Леонардо в Милане — его беспокойству, его бесконечным повторным прикосновениям, его странным экспериментам с цветом. Как много он должен был оставить незавершенным, как много начать заново! Его проблемой было превращение идей в образы. Чего он достиг до сих пор, так это мастерства в этом более раннем флорентийском стиле с его наивной и ограниченной чувственностью. Теперь ему предстояло развить в этой узкой среде те предвидения человечества, которые были слишком широки для нее, то более широкое видение открывающегося мира, которого было не слишком много для великого, нерегулярного искусства Шекспира; и повсюду в творчестве его рук видны усилия. Это волнение, это постоянное промедление придают ему вид усталости и уныния. Другим кажется, что он стремится к невозможному эффекту, к тому, чего никогда не сможет добиться искусство, живопись. Часто выражение физической красоты в тот или иной момент кажется натянутым и искаженным усилием, как у этих тяжелых немецких лбов — слишком тяжелых и немецких для совершенной красоты.

Ибо в этом гении, который, как сказал Гете, "считал себя усталым", был налет Германии — *müde sich gedacht*. Какое предвосхищение современной Германии, например, в этих дебатах по вопросу о том, является ли скульптура или живопись более благородным искусством!* Но есть такая разница между ним и немцем, что, несмотря на всю эту любопытную науку, немец подумал бы, что больше ничего не нужно. Имя самого Гете напоминает о том, насколько велика для художника опасность чрезмерного увлечения наукой; о том, что Гете, который в "Избранных сходствах" и первой части "Фауста" превращает идеи в образы, который произвел множество таких превращений, не всегда находил нужное слово, а во второй части "Фауста" представляет нам массу науки, которая вообще почти не имеет художественного характера. Но Леонардо никогда не будет работать до тех пор, пока не наступит счастливый момент — момент рождения, который для людей с богатым воображением является моментом изобретения. Этого он ждет с

совершенным терпением; остальные моменты - всего лишь подготовка или послевкусие. Немногие мужчины различают их так ревниво, как он. Отсюда так много недостатков даже в самой отборной работе. Но для Леонардо различие абсолютно, и в момент биентре алхимия завершается: идея воплощается в цвете и образности: туманный мистицизм утончается до приглушенной и изящной тайны, а живопись радует глаз, одновременно удовлетворяя душу.

Эта любопытная красота проявляется прежде всего в его рисунках, и в них главным образом в абстрактном изяществе ограничивающих линий. Давайте возьмем некоторые из этих рисунков и ненадолго остановимся над ними; и, во-первых, один из тех, что во Флоренции, — головы женщины и маленького ребенка, расположенные рядом, но каждая в отдельной рамке. Прежде всего, много пафоса в повторном появлении, в более полных изгибах лица ребенка, в более резких, более целомудренных линиях изможденного и постаревшего лица, что не оставляет сомнений в том, что это головы маленького ребенка и его матери. Чувство материнства действительно всегда было характерно для Леонардо; и на это чувство еще больше указывает здесь полушутливый пафос миниатюрных округлых плеч ребенка. Вы можете отметить подобную патетическую силу в рисунках молодого человека, сидящего в сутулой позе, закрыв лицо руками, как в печали; раба, сидящего в неловкой наклоненной позе во время краткого перерыва отдыха; маленькой мадонны с Младенцем, выглядывающей искоса в полуутешительном ужасе, когда могучий грифон с крыльями, подобными крыльям летучей мыши, одно из лучших изобретений Леонардо, внезапно спускается с воздуха, чтобы схватить большого дикого зверя, бродящего рядом с ними. Но обратите внимание на них, как на то, что особенно относится к искусству, на контур волос молодого человека, положение руки раба над его головой и изгибы головки ребенка, повторяющие очертания маленького черепа внутри, тонкого и изящного, как морская раковина, которую носит ветер.

Возьмем еще одну главу, еще более полную чувств, но иного рода, небольшой рисунок красным мелом, который запомнит каждый, кто хоть сколько-нибудь внимательно изучал рисунки старых мастеров в Лувре. Это лицо сомнительного пола, очерченное в тени собственных волос, линия щек на фоне яркого света, с чем-то чувственным и пухлым в веках и губах. Другой рисунок мог бы сойти за то же детское лицо с пересохшими и лихорадочными губами, но много нежности в свободном детском платье с короткой талией, в ожерелье и булаве, а также в изящно уложенных волосах. Мы могли бы воспользоваться нитью предположения, которую предлагают эти два рисунка, когда они расположены рядом, и, следуя ей по рисункам Флоренции, Венеции и Милана, построить своего рода серию, лучше всего иллюстрирующую тип женской красоты Леонардо. Дочери Иродиады, с их фантастическими головными уборами, завязанными узлами и загнутыми так странно, что они не подчеркивают изящный овал лица, не принадлежат ни к христианской семье, ни к семье Рафаэля. Это ясновидящие, через которых, как через тонкие инструменты, человек начинает осознавать более тонкие силы природы и способы их действия, все, что в ней есть магнетического, все те более тонкие состояния, в которых материальные вещи возвышаются до той тонкости функционирования, которая делает их духовными, за которыми может последовать только последний нерв и более острое прикосновение. Как будто в некоторых значимых примерах мы действительно видели, как эти силы воздействуют на человеческую плоть. Нервные, наэлектризованные, всегда с какой-то необъяснимой слабостью, эти люди, кажется, подвержены исключительным условиям, они чувствуют действие сил в обычном воздухе, не ощущаемом другими, становятся как бы их вместилищем и передают их нам в цепи тайных влияний.

Но среди более юных голов во Флоренции есть одна, которую Любовь выбирает сама — голова молодого человека, которая вполне может быть подобием Андреа Салаино, возлюбленного Леонардо за его завитые и развевающиеся волосы — белли капелли риччи и инанеллати, — а впоследствии его любимого ученика и слуги. Из всех увлечений живыми мужчинами и женщинами, которые, возможно, наполняли его жизнь в Милане, зафиксирована только эта привязанность. И в ответ Салаино настолько полностью отождествил себя с Леонардо, что картина Святой Анны в Лувре была приписана ему. Это иллюстрирует обычный выбор учеников Леонардо, людей с некоторым природным обаянием личности или общения, таких как Салаино, или людей рождения и королевского образа жизни, таких как Франческо Мельци, — людей, обладающих достаточной гениальностью, чтобы быть способными к посвящению в его тайну, ради которой они были готовы стереть свою собственную индивидуальность. Среди них, часто уединяясь на вилле Мельци в Каноника-аль-Ваприо, он работал над своими беглыми рукописями и набросками, работая по сей день и лишь для немногих, возможно, главным образом для себя. Другие художники были столь же безразличны к настоящим или будущим аплодисментам по самозабвению или потому, что ставили моральные или политические цели выше целей искусства; но в нем эта уединенная культура красоты, кажется, основывалась на своего рода себялюбии и небрежном отношении ко всему, кроме искусства как такового. Из тайных уголков уникального темперамента он извлек странные цветы и плоды, доселе неизвестные; и для него передаваемое новое впечатление, сотканный изысканный эффект считались самоцелью — совершенной целью.

И эти его ученики настолько хорошо усвоили его манеру, что, хотя количество подлинных работ Леонардо действительно очень невелико, существует множество картин других людей, через которые мы, несомненно, видим его и очень близки к его гению. Иногда, как на маленькой картине "Мадонна с Весами", на которой Христос из груди Своей матери взвешивает камешки ручья, защищая их от грехов людей, мы видим руку, достаточно грубую по контрасту, работающую над каким-нибудь тонким намеком или наброском. Иногда, как в сюжетах "Дочери Иродиады" и "Головы Иоанна Крестителя", утраченные оригиналы повторялись и варьировались снова и снова Луини и другими. В других случаях оригинал остается, но был просто темой или мотивом, типом, по которому аксессуары могли быть изменены; и эти вариации лишь еще больше подчеркивали цель или выражение оригинала. Так обстоит дело с так называемым Святым Иоанном Крестителем из Лувра — одной из немногих обнаженных фигур, нарисованных Леонардо, — чья нежная смуглая плоть и женские волосы никто не стал бы искать в пустыне, и чья предательская улыбка заставила бы нас понять нечто гораздо большее, чем внешний жест или обстоятельства. Но длинный, похожий на тростинку крест в руке, напоминающий о святом Иоанне Крестителе, становится едва заметным в копии, хранящейся в Амброзианской библиотеке, и совсем исчезает в другой версии, в Палаццо Россо в Генуе. Возвращаясь от последнего к оригиналу, мы больше не удивляемся странному сходству Святого Иоанна с Вакхом, который висит рядом с ним, и которое навело Теофиля Готье на мысль о представлении Гейне об упадочных богах, которые, чтобы сохранить себя после падения язычества, обратились к новой религии. Мы узнаем одно из тех символических изобретений, в которых мнимый сюжет используется не как материал для определенной живописной реализации, а как отправная точка цепочки чувств, тонкой и расплывчатой, как музыкальное произведение. Никто никогда не управлял самим предметом, находящимся в руках, более безраздельно, чем Леонардо, и не использовал его более ловко в чисто художественных целях. И вот так получается, что, хотя он постоянно обращается к священным сюжетам, он самый

нечестивый из художников; данное лицо или сюжет, святой Иоанн в пустыне или Дева на коленях святой Анны, часто являются просто предлогом для такого рода работ, которые полностью выводят человека за рамки общепринятых ассоциаций.

О Тайной вечере, ее упадке и реставрации поднялась целая литература, и задумчивый набросок Гете о ее печальной судьбе, пожалуй, лучший. За смертью при родах герцогини Беатриче у Людовико последовал один из тех пароксизмов религиозного чувства, которые были у него врожденными. Низкая, мрачная доминиканская церковь Святой Марии Грации была любимым ораторским центром Беатриче. Она провела там свои последние дни, полная зловещих предчувствий; в конце концов пришлось почти силой увозить ее оттуда; и теперь именно здесь по сто раз в день служили мессу за ее упокой. На сырой стене трапезной, пропитанной минеральными солями, Леонардо нарисовал "Тайную вечерю". О нем рассказывали эффектные анекдоты, его ретуши и задержки. На них изображен он, отказывающийся работать, кроме как в момент изобретения, презирующий любого, кто предполагал, что искусство может быть делом простого труда и правил, часто проезжающий через весь Милан, чтобы внести хоть один штрих. Он написал ее не фреской, где все должно было быть экспромтом, а маслом - новый метод, который он приветствовал одним из первых, потому что он позволял так много размышлений, так утонченно доводил дело до совершенства. Оказалось, что на оштукатуренной стене ни один процесс не мог быть менее долговечным. В течение пятидесяти лет она пришла в упадок. А теперь мы должны вернуться к собственным исследованиям Леонардо, прежде всего к одному рисунку центральной головы в "Брере", который в сочетании нежности и строгости линий лица напоминает монументальную работу Мино да Фьезоле, чтобы проследить ее такой, какой она была.

Здесь была предпринята еще одна попытка вывести данную тему из круга ее традиционных ассоциаций. Станным, после всех мистических событий средневековья, было стремление увидеть Евхаристию не как бледное Воинство у алтаря, а как человека, прощающегося со своими друзьями. Пять лет спустя молодой Рафаэль во Флоренции написал его с нежным и торжественным эффектом в трапезной святого Онофрио, но по-прежнему со всей мистической нереальностью школы Перуджино. Вазари делает вид, что центральная голова так и не была закончена. Но законченная или незаконченная, или частично вызванная постепенным увяданием, "Голова Иисуса" лишь завершает настроение всей компании — призраки, сквозь которые вы видите стену, слабые, как тени листьев на стене осенним днем. Эта фигура - всего лишь самая слабая, самая призрачная из всех.

"Тайная вечеря" была закончена в 1497 году; в 1498 году французы вошли в Милан, и независимо от того, использовали ее гасконские лучники в качестве метки для своих стрел или нет, модель Франческо Сфорца определенно не сохранилась. На что в ту эпоху была способна такая работа — на какое благородство, на фоне какой яркой правдивости фактов — мы можем судить по бронзовой статуе Бартоломео Коллеони верхом на лошади, выполненной мастером Леонардо Верроккьо (говорили, что он умер от горя, потому что форма случайно вышла из строя, и он не смог завершить ее), все еще стоящей на площади Святых Иоанна и Павла в Венеции. Некоторые следы этой вещи могут сохраниться на некоторых рисунках Леонардо, а возможно, также, по странному стечению обстоятельств, в далеком городке Франции. Ибо Людовико стал пленником и закончил свои дни в Лоше в Турени. Говорят, что после многих лет заточения в подземельях, где все, кажется, пропитано варварскими феодальными воспоминаниями, ему наконец позволили ненадолго подышать свежим воздухом в одной из

комнат все еще изображенной великой башни, стены которой покрыты странными расписными арабесками, приписываемыми по преданию его руке, и он немного развлекался таким образом в течение утомительных лет. В этих огромных шлемах, человеческих лицах и доспехах, среди которых крупными буквами выткан девиз *Infelix Sum*, возможно, не слишком причудливо увидеть плоды мечтательных размышлений о всевозможных экспериментах Леонардо над вооруженной фигурой великого герцога, которые так занимали этих двоих в дни их счастливого пребывания в Милане.

Оставшиеся годы жизни Леонардо - это более или менее годы странствий. От своей блестящей жизни при дворе он ничего не скопил и вернулся во Флоренцию бедняком. Возможно, необходимость поддерживала возбуждение его духа: следующие четыре года - это один длительный восторг или экстаз изобретательства. Теперь он писал картины для Лувра, свои самые подлинные работы, которые попали туда прямо из кабинета Франциска Первого в Фонтенбло. Одна его картина "Святая Анна" — не "Святая Анна из Лувра", а простая карикатура, которая сейчас находится в Лондоне, — на мгновение возродила своего рода признательность, более распространенную в прежние времена, когда хорошие картины все еще казались чудом. В течение двух дней толпа людей всех мастей в наивном возбуждении проходила по залу, где она висела, и дала Леонардо почувствовать вкус "триумфа" Чимабуэ. Но его работа была связана не столько со святыми, сколько с живущими женщинами Флоренции. Ибо он все еще жил в изысканном обществе, которое любил, и в домах Флоренции, оставивших, возможно, немного поводов для светлых мыслей после смерти Савонаролы — последние сплетни (1869 г.) касаются обнаженной Монны Лизы, найденной в каком-то отдаленном уголке коллекции позднего Орлеана, — он увидел Джиневру ди Бенчи и Лизу, молодую третью жену Франческо дель Джокондо. Как мы видели, он использовал эпизоды священной истории не ради них самих или просто как сюжеты для живописного воплощения, а как загадочный язык для своих собственных фантазий, так и теперь он нашел выход для своей мысли, взяв одну из этих томных женщин и вознес ее, как Леду или Помону, как Скромность или Тщеславие, на седьмое небо символического выражения.

"Джоконда" - это в самом прямом смысле шедевр Леонардо, показательный пример его образа мыслей и творчества. По суггестивности с ним сравнима только Меланхолия Дюрера; и никакой грубый символизм не нарушает эффекта его приглушенной и грациозной таинственности. Мы все знаем лицо и руки фигуры, сидящей в мраморном кресле, в этом кругу фантастических скал, словно в каком-то слабом свете под водой. Возможно, из всех древних картин время охладило ее меньше всего. * Как часто бывает с работами, в которых изобретательность, кажется, достигает своего предела, в ней есть элемент, данный мастеру, а не изобретенный им самим. В этом бесценном фолианте с рисунками, некогда находившемся во владении Вазари, были некоторые рисунки Верроккьо, лица такой впечатляющей красоты, что Леонардо в детстве много раз копировал их. Трудно не связать эти рисунки старшего, ушедшего в прошлое мастера с их изначальным принципом - непостижимой улыбкой, всегда с оттенком чего-то зловещего, которая пронизывает все работы Леонардо. Кроме того, эта картина - портрет. С детства мы видим, как этот образ проявляется в ткани его снов; и, если бы не четкие исторические свидетельства, мы могли бы вообразить, что это была всего лишь его идеальная леди, воплощенная и наконец увиденная. Каково было отношение живого флорентийца к этому созданию его мысли? В силу какого странного сходства мечта и человек выросли так обособленно и в то же время так тесно вместе? Присутствуя с самого начала бестелесно в мозгу Леонардо, смутно прослеживаясь в рисунках Верроккьо, она, наконец, обнаруживается в доме

Иль Джокондо. То, что в картине много простого портретного, подтверждается легендой о том, что искусственными средствами, присутствием мимов и флейтистов, это утонченное выражение было сохранено на лице. Опять же, был ли этот образ спроецирован через четыре года и в результате возобновленного труда, который так и не был по-настоящему завершен, или через четыре месяца и как по мановению волшебной палочки?

Присутствие, столь странным образом возникшее у воды, выражает то, к чему на протяжении тысячи лет стремились люди. У нее голова, на которую обрушиваются все "концы света", и веки немного утомлены. Это красота, сотворенная изнутри плоти, отложение, клеточка за клеточкой, странных мыслей, фантастических мечтаний и утонченных страстей. Поставьте его на мгновение рядом с одной из этих белых греческих богинь или прекрасных женщин древности, и как бы они были встревожены этой красотой, в которую превратилась душа со всеми ее недугами! Все мысли и опыт мира запечатлелись там, в том, что они способны усовершенствовать и придать выразительность внешней форме: анимализм Греции, похоть Рима, мистицизм средневековья с его духовными амбициями и воображаемой любовью, возвращение языческого мира, грехи Борджиа. Она старше, чем скалы, среди которых она сидит; как вампир, она много раз умирала и познала тайны могилы; и была ныряльщицей в глубоких морях, и хранит их мертвый день при себе; и торговала странными сетями с восточными купцами; и, как Леда, была матерью Елены Троянской, и, как Святая Анна, матерью Марии; и все это было для нее всего лишь звуком лиры и флейты, и живет только в изяществе, с которым оно формировало меняющиеся черты лица и окрашивало кожу. веки и кисти рук. Представление о вечной жизни, объединяющей десять тысяч переживаний, является древним; и современная философия постигла идею человечества как порождения и суммирования в себе всех способов мышления и жизни. Конечно, леди Лиза могла бы стать воплощением старой фантазии, символом современной идеи.

В эти годы во Флоренции история Леонардо - это история его искусства; что касается его самого, то он затерялся в ее ярком облаке. Внешняя история начинается снова в 1502 году, с дикого путешествия по центральной Италии, которое он совершает в качестве главного инженера Caesar Borgia. Биограф, собирая воедино разрозненные записи из его рукописей, может проследить за ним каждый прожитый день, поднимаясь настранный сиенскую башню, упругую, как согнутый лук, спускаясь к морскому берегу в Пьомбино, где каждое место предстает передо мной урывками, как в лихорадочном сне.

Ему оставалось сделать еще одну великую работу, от которой вскоре не осталось и следа, - "Битву за знамя", в которой Микеланджело был его соперником. Граждане Флоренции, желая украсить стены большого зала заседаний совета, выставили работу на конкурс, и можно было выбрать любой сюжет из флорентийских войн пятнадцатого века. Микеланджело выбрал для своей карикатуры эпизод войны с Пизой, в котором флорентийские солдаты, купающиеся в реке Арно, удивлены звуком труб и бегут к оружию. Его рисунок дошел до нас только на старой гравюре, которая помогает нам, возможно, меньше, чем наши воспоминания о его Святом Семействе в Уффици, представить, в какой сверхчеловеческой форме, которая могла бы прельстить сердце более раннего мира, эти фигуры поднимались из воды. Леонардо выбрал эпизод из битвы при Ангиари, в котором две группы солдат сражаются за знамя. Как и у Микеланджело, его карикатура утрачена и дошла до нас только в набросках и во фрагменте Рубенса. Благодаря приведенным рассказам мы можем различить в нем какую-то ужасную похоть, так что даже лошади рвали друг друга зубами. И все же один фрагмент на его рисунке во

Флоренции совсем другой — колышущееся поле прекрасных доспехов с чеканными краями, бегущими из стороны в сторону, как линии солнечного света. Микеланджело было двадцать семь лет; Леонардо перевалило за пятьдесят; а Рафаэль, которому тогда было девятнадцать лет, впервые посетив Флоренцию, пришел и понаблюдал за их работой.

Мы снова мельком видим Леонардо в Риме в 1514 году, в окружении своих зеркал, флаконов и печей, делающего странные игрушки, которые казались живыми, из воска и ртути. Нерешительность, преследовавшая его всю жизнь и делавшая его словно околдованным, теперь овладела им с удвоенной силой. Никто никогда не заходил дальше политического индифферентизма; его философией всегда было "спасаться бегством перед бурей"; он за Сфорца или против них, в зависимости от того, как повернется их судьба. Однако теперь в политическом обществе Рима его заподозрили в тайных симпатиях к Франции. Очутиться среди врагов парализовало его, и он всецело обратился к Франции, которая так долго ухаживала за ним.

Франция вот-вот должна была стать Италией, более итальянской, чем сама Италия. Франциска Первого, как и Людовика Двенадцатого до него, привлекло изящество работы Леонардо; "Джоконда" уже стояла в его кабинете, и он предложил Леонардо небольшой замок Клу с его виноградниками и лугами в приятной долине Массе, сразу за стенами города Амбуаз, где тогда часто останавливался двор, особенно в охотничий сезон. Некий месье Лионар, помощник короля по делам Эмиграции — так озаглавлено письмо Франциска Первого. Это открывает перспективу, одну из самых интересных в истории искусства, где в необычайно спокойной атмосфере итальянское искусство угасает как французская экзотика.

После долгих поисков антиквариата по поводу смерти Леонардо остаются два вопроса - вопрос о точной форме его религии и вопрос о том, присутствовал ли в то время Франциск Первый. Они имеют примерно столь же малое значение для оценки гения Леонардо. Указания в его завещании относительно тридцати месс и больших свечей для церкви Сен-Флорентин - это, конечно, вещи, их настоящая цель - непосредственная и практическая; и ни по какой религиозной теории эти поспешные службы не могли иметь большого значения. Мы забываем о них, размышляя о том, как тот, кто всегда так стремился к красоте, ножеал ее всегда в таких точных и определяемых формах, как руки, цветы или волосы, теперь смотрел вперед, на неясную землю, и испытывал последнее любопытство.

1869.

Примечания

113. *How princely, how characteristic of Leonardo, the answer, Quanto più, un' arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile! Возврат.

123. * И все же у Вазари была еще какая-то магия пунцового цвета губ и щек, утерянная для нас.

125. +"[. . .] с восточными торговцами" - это пунктуация, используемая в издании Macmillan 1901 года. Библиотечное издание Макмиллана 1910 года ошибочно использует пробел, за которым следует только точка. Редакторы Norton Anthology исправили текст, чтобы он содержал запятую после слова "merchants", а не двоеточие, но я решил следовать необычной, но, казалось бы, правильной пунктуации 1901 года.

ШКОЛА ДЖОРДЖОНЕ

Многие популярные критики ошибочно считают поэзию, музыку и живопись — все различные продукты искусства — всего лишь переводами на разные языки одного и того же фиксированного количества образной мысли, дополненного определенными техническими качествами цвета в живописи; звука в музыке; ритмичных слов в поэзии. Таким образом, чувственный элемент в искусстве, а вместе с ним и почти все в искусстве, что по сути своей художественно, становится предметом безразличия; и ясное понимание противоположного принципа — что чувственный материал каждого вида искусства несет с собой особую фазу или качество красоты, непереводимую в формы любого другого, порядок впечатлений, отличный по своему характеру, — является началом всякой истинной эстетической критики. Ибо, поскольку искусство обращается не к чистому чувству и тем более не к чистому интеллекту, а к "образному разуму" через чувства, существуют своеобразные различия в эстетической красоте, соответствующие различиям в виде самих даров чувств. Таким образом, каждое искусство, обладающее своим особым и непереводимым чувственным очарованием, имеет свой особый способ воздействия на воображение, свою особую ответственность перед своим материалом. Одна из функций эстетической критики состоит в том, чтобы определить эти ограничения; оценить степень, в которой данное произведение искусства выполняет свои обязанности по отношению к своему особому материалу; отметить в картине то истинное живописное очарование, которое не является ни простой поэтической мыслью или чувством, с одной стороны, ни простым результатом передаваемого технического мастерства в цвете или дизайне, с другой; определить в стихотворении то истинное поэтическое качество, которое не является ни просто описательным, ни медитативным, но является результатом изобретательного обращения с ритмическим языком, элементом песни в пении; отметить в музыке то, что музыкальное очарование, та сущностная музыка, в которой нет слов, нет чувства или мысли, отделимых от особой формы, в которой она нам передается.

Важным вкладом в такую философию вариаций прекрасного стал анализ Лессингом сфер скульптуры и поэзии в "Лаокооне". Но истинная оценка этих вещей возможна только в свете целой системы таких художественных казуистик. Итак, живопись - это искусство, в критике которого эта истина больше всего нуждается в подтверждении, поскольку именно в популярных суждениях о картинах наиболее распространено ложное обобщение всего искусства на формы поэзии. Предполагать, что все является простым техническим мастерством в очертании или касании, прорабатывающим и обращающим к интеллекту, с одной стороны, или просто поэтическим, или тем, что можно назвать литературным интересом, обращенным также к чистому интеллекту, с другой: таково поведение большинства зрителей и многих критиков, которые никогда за все время не замечали того истинного живописного качества, которое лежит между уникальным залогом обладания живописным даром, тем изобретательным или творческим обращением с чистой линией и цветом, которое, как почти всегда, является единственным в своем роде. в голландской живописи, как часто и в работах Тициана или Веронезе, нет ничего определенно поэтического в предмете, который она сопровождает. Это рисунок — замысел, проецируемый на тот особый живописный темперамент или телосложение, в котором, хотя он, возможно, и не знает истинных анатомических пропорций, все вещи, какими бы они ни были, вся поэзия, все идеи, какими бы абстрактными или неясными они ни были, всплывают в виде видимой сцены или образа: это окраска — это переплетение света, как едва различимых золотых нитей, через платье, плоть, атмосферу в "Кружевнице" Тициана, это

окрашивание всей ткани вещи в новое, восхитительное физическое качество. Итак, этот рисунок - арабески, нарисованные в воздухе летящими фигурами Тинторете, лесными ветвями Тициана; этот колорит — волшебные условия света и оттенка в атмосфере "Кружевницы" Тициана или "Сошествия с креста" Рубенса: эти существенные живописные качества должны прежде всего восхищать чувство, восхищать его так же непосредственно и чувственно, как осколок венецианского стекла; и только благодаря этому восторгу стать проводником любой поэзии или науки, которые могут лежать за ними в замысле композитора. В своем первичном аспекте великая картина несет для нас не более определенное послание, чем случайная игра солнечного света и тени на несколько мгновений на стене или полу: по правде говоря, она сама по себе является пространством такого падающего света, улавливаемого, как цвета на восточном ковре, но усовершенствованного и обработанного более тонко и изысканно, чем сама природа. И, выполнив это первичное и существенное условие, мы можем проследить приход поэзии в живопись, по тонким ступеням вверх; например, от японской росписи веером, где мы получаем сначала только абстрактный цвет; затем лишь немного смешанное ощущение поэзии цветов; затем, иногда, совершенную роспись цветов; и так далее, пока у Тициана мы не увидим, как в его поэзии в "Ариадне", так и в самом деле, нотку истинно детского юмора в миниатюрной, причудливой фигурке в шелковом платье, которая поднимается по лестнице храма, на его картине Представления мира. Пресвятая Дева в Венеции.

Но хотя каждое искусство обладает, таким образом, своим особым порядком впечатлений и непередаваемым очарованием, в то время как правильное понимание основных различий искусств является началом эстетической критики, все же заметно, что в своем особом способе обращения с данным материалом каждое искусство переходит в состояние какого-либо другого искусства, благодаря тому, что немецкие критики называют Андерс—штребеном - частичному отчуждению от своих собственных ограничений, благодаря которому искусства способны, на самом деле, не замещать друг друга, но взаимно придавать друг другу новые силы.

Таким образом, некоторые из самых восхитительных музыкальных произведений, кажется, всегда приближаются к фигуре, к изобразительному определению. Архитектура, опять же, хотя и имеет свои собственные законы — законы достаточно эзотерические, что истинный архитектор знает слишком хорошо, — все же иногда стремится выполнить условия картины, как в капелле на Арене; или скульптуры, как в безупречном единстве башни Джотто во Флоренции; и часто находит истинную поэзию, как в тех причудливо закрученных лестницах замков страны Луары, как будто так и было задумано, чтобы среди их причудливых поворотов актеры театрального образа жизни могли проходить друг мимо друга незамеченными; есть поэзия также памяти и простого эффекта происходящего. время, за счет которого архитектура часто получает большую прибыль. Таким образом, скульптура стремится преодолеть жесткое ограничение чистой формы цветом или его эквивалентом; поэзия также во многих отношениях находит руководство в других искусствах, аналогия между греческой трагедией и произведением греческой скульптуры, между сонетом и рельефом, французская поэзия вообще с искусством гравюры - это нечто большее, чем просто фигуры речи; и все искусства в целом стремятся к принципу музыки; музыка является типичным или идеально завершенным искусством, объектом великого Андерс-штребена всего искусства, всего, что является художественным или причастно к нему. художественных качеств.

Все искусство постоянно стремится к состоянию музыки. Ибо, хотя во всех других видах искусства возможно отличить материю от формы, и понимание всегда может провести это

различие, все же искусство постоянно стремится стереть его. Что, например, сама суть стихотворения, его предмет, а именно, данные в нем происшествия или ситуации, что сама суть картины, фактические обстоятельства события, фактическая топография пейзажа — ничто без формы, духа обращения, что эта форма, этот способ обращения должны стать самоцелью, должны проникать в каждую часть материала: это то, к чему постоянно стремится все искусство и чего оно достигает в разной степени.

Этот абстрактный язык становится достаточно понятным, если мы подумаем о реальных примерах. В реальном пейзаже мы видим длинную белую дорогу, внезапно теряющуюся на краю холма. Так обстоит дело с одним из офортов Альфонса Легро: только в этом офорте ему сообщает внутренняя торжественность выражения, видимая на нем или наполовину видимая, в пределах исключительного момента, или, возможно, уловленная из его собственного настроения, но которую он поддерживает как саму суть вещи на протяжении всей своей работы. Иногда кратковременный оттенок штормового света может придать домашней или слишком знакомой сцене персонажа, который вполне мог быть нарисован из глубин воображения.

Тогда мы могли бы сказать, что этот особый эффект света, это внезапное переплетение золотых нитей в текстуре стога сена, тополей и травы придает сцене художественные качества, что она похожа на картину. И такие уловки обстоятельств наиболее распространены в пейзаже, который сам по себе не имеет особого характера; потому что в таком пейзаже все существенные детали так легко поглощаются этим информативным выражением проходящего света и благодаря ему достигают нового и восхитительного эффекта на всем их протяжении. И отсюда преимущество, по большинству живописных условий, берега реки во Франции перед швейцарской долиной, потому что на французском берегу реки простая топография, простой материал так мало значат, и, поскольку все само по себе очень чисто, нетронуто и спокойно, простым светотеням так легко придать ему один доминирующий тон. Венецианский пейзаж, с другой стороны, имеет в своих материальных условиях много тяжелого или резко определенного; но мастера венецианской школы показали, что они мало обременены ими. От его альпийского фона они сохраняют только определенные абстрактные элементы, прохладный цвет и умиротворяющие линии; и они используют его реальные детали, коричневые башенки, продуваемые ветром, поля соломенного цвета, лесные арабески, но как ноты музыки, которая должным образом сопровождает присутствие их мужчин и женщин, представляя нам дух или сущность только определенного вида пейзажа - страны чистого разума или полувоображающей памяти.

Поэзия, опять же, работает со словами, обращенными в первую очередь к чистому разуму; и чаще всего она имеет дело с определенным предметом или ситуацией. Иногда оно может выполнять благородную и вполне законную функцию передачи моральных или политических устремлений, как это часто бывает в поэзии Виктора Гюго. В таких случаях пониманию достаточно легко провести различие между материей и формой, несмотря на то, что материя, предмет, элемент, обращенный к простому разуму, был проникнут информирующим художественным духом. Но идеальные типы поэзии - это те, в которых это различие сведено к минимуму; так что лирическая поэзия именно потому, что в ней мы меньше всего способны отделять содержание от формы, не выводя чего-либо из самой этой материи, является, по крайней мере в художественном отношении, высшей и наиболее завершенной формой поэзии. И само совершенство такой поэзии часто, по-видимому, частично зависит от определенного подавления или расплывчатости самого сюжета, так что смысл доходит до нас путями, не поддающимися отчетливому пониманию, как в некоторых из самых образных сочинений

Уильяма Блейка, и часто в песнях Шекспира, как, в первую очередь, в песне Марианы паж в "Мере за меру", в которой зажигающая сила и поэтичность всей пьесы, кажется, на мгновение переходит в настоящую музыку.

И этот принцип справедлив по отношению ко всем вещам, обладающим той или иной степенью художественных качеств, например, к убранству наших домов и одежде, к самой жизни, к жестам и речи, а также к деталям повседневного общения; они также для мудрых людей восприимчивы к учтивости и очарованию, которые проявляются в том, как они сделаны, что придает им ценность само по себе. В этом, опять же, заключается то ценное и по праву привлекательное, что называется модой времени, которая превращает тривиальность речи, манер и одежды в "самоцель" и придает им таинственное изящество и привлекательность при их выполнении.

Таким образом, искусство всегда стремится быть независимым от простого разума, стать предметом чистого восприятия, избавиться от ответственности перед своим предметом или материалом; идеальными примерами поэзии и живописи являются те, в которых составляющие элементы композиции настолько спаяны друг с другом, что материал или предмет воздействует уже не только на интеллект; не только на форму, глаз или ухо; но форма и материя, в их единстве или идентичности, представляют единый эффект для "воображающего разума", той сложной способности, для которой каждая мысль и чувство рождаются как близнецы со своим чувственным аналогом или символом.

Именно музыкальное искусство наиболее полно реализует этот художественный идеал, это совершенное отождествление материи и формы. В свои завершенные моменты цель неотличима от средства, форма от материи, предмет от выражения; они присущи друг другу и полностью насыщают друг друга; и поэтому можно предположить, что к этому, к состоянию своих совершенных моментов, все искусства постоянно стремятся. Таким образом, в музыке, а не в поэзии, можно найти истинный тип или меру совершенного искусства. Следовательно, хотя каждое искусство имеет свой непередаваемый элемент, свой непередаваемый порядок впечатлений, свой уникальный способ достижения "воображаемого разума", все же искусства можно представить как непрерывную борьбу за закон или принцип музыки, за состояние, которое одна только музыка полностью реализует; и одна из главных функций эстетической критики, имеющей дело с произведениями искусства, новыми или старыми, состоит в оценке степени, в которой каждое из этих произведений приближается в этом смысле к музыкальному закону.

Ни в одной школе художников необходимые ограничения искусства живописи не были так безошибочно, хотя и инстинктивно, восприняты, и суть изобразительного в картине не была так верно понята, как в венецианской школе; и ход мыслей, предложенный в том, что было сейчас сказано, является, возможно, неплохим введением к нескольким страницам о Джорджоне, который, хотя недавняя критика многое заимствовала из того, что считалось его работой, все же более полно, чем любой другой художник, отражает в том, что мы знаем о нем самом и его искусстве, дух того времени. Венецианская школа.

Зачатки венецианской живописи связаны с последним, чопорным, полуварварским великолепием византийского декора и являются всего лишь внесением в корку мрамора и золота на стенах Мурано или собора Святого Марка чуть больше человеческого выражения. И на протяжении всего своего более позднего развития, всегда подчиненного архитектурному

эффекту, работы венецианской школы никогда не ускользали от влияния ее истоков. Не подкрепленный и, следовательно, не озадаченный натурализмом, религиозным мистицизмом, философскими теориями, в нем не было ни Джотто, ни Анджелико, ни Боттичелли. Свободные от напряжения мысли и чувств, которое так сильно истощало ресурсы поколений флорентийских художников, эти ранние венецианские живописцы, вплоть до Карпаччо и Беллини, кажется, ни на минуту не испытывали даже искушения упустить из виду масштаб своего искусства в его строгости или забыть, что картина должна быть прежде всего декоративной, вещью для глаз, цветовым пространством на стене, только более искусно размытой, чем нанесение на нее драгоценного камня или случайная смена солнца и тени на нем: этим нужно начинать и заканчивать.; какая бы высшая материя мысли, или поэзия, или религиозные грезы ни играли свою роль там, между ними. Наконец, окончательно овладев всеми техническими секретами своего искусства и получив на свою долю нечто большее, чем просто "искру божественного огня", приходит Джорджоне. Он изобретатель жанра, тех легко перемещаемых картин, которые не служат ни для набожности, ни для аллегорического или исторического обучения — маленьких групп реальных мужчин и женщин на фоне подходящей мебели или пейзажа - кусочков реальной жизни, беседы, музыки или спектакля, но облагороженных или идеализированных, пока они не начинают казаться проблесками жизни издалека. Эти пространства с более искусно приглушенным цветом, послушно занимающие свое место до сих пор в простой архитектурной схеме, Джорджоне отделяет от стены. Он обрамляет их руками какого-нибудь искусного резчика, чтобы люди могли легко перемещать их и брать с собой, куда бы они ни пошли, как если бы кто-то использовал рукопись стихотворения или музыкальный инструмент по своему желанию в качестве средства самообразования, стимула или утешения, приходя как ожившее присутствие в чей-то кабинет, чтобы обогатить воздух каким-нибудь отборным ароматом, и, подобно людям, жить с нами день или всю жизнь. Из всех видов искусства, подобных этому, искусства, которое с тех пор играло столь большую роль в мужской культуре, Джорджоне является инициатором. И все же в нем все еще нетронута старая венецианская ясность или справедливость в понимании существенных ограничений изобразительного искусства. В то время как он смешивает свои живописные работы с напряженной поэзией, взятой непосредственно из необычайно богатой и напряженной жизни, все же в своем выборе предмета или фазы сюжета, в подчинении простого предмета изобразительному замыслу, главной цели картины, он типичен для того стремления всех искусств к музыке, которое я пытался объяснить, - к совершенному отождествлению материи и формы.

Родившийся настолько близко к Тициану, хотя и немного раньше его, что этих двух учеников-спутников престарелого Джованни Беллини можно почти назвать современниками, Джорджоне стоит перед Тицианом в чем-то подобном отношению Сорделло к Данте в стихотворении Браунинга. Тициан, покидая Беллини, становится, в свою очередь, учеником Джорджоне. Он живет в постоянном труде более шестидесяти лет после того, как Джорджоне сошел в могилу, и с такими плодами, что едва ли в одном из крупных городов Европы найдется хоть какой-нибудь фрагмент его работы. Но человек чуть постарше, с его таким ограниченным реальным произведением (то, что нам остается от него, кажется, при узком объяснении сводится почти к одной картине, как один фрагмент прекрасных стихов Сорделло), все же выражает в элементарных мотивах и принципах тот дух, который сам по себе является конечным достижением всех долгих усилий венецианского искусства, — который Тициан распространяет на всю деятельность своей жизни.

И, как и следовало ожидать, к блеску славы Джорджоне всегда примешивалось что-то сказочное и призрачное. Точное отношение к нему многих работ — рисунков, портретов, нарисованных идиллий, — часто достаточно увлекательных, которые в различных коллекциях назывались его именем, с самого начала было неопределенным. Тем не менее, шесть или восемь знаменитых картин в Дрездене, Флоренции и Лувре, без сомнения, приписывались ему, и в них, если вообще где-либо, казалось, сохранилось что-то от великолепия старой венецианской человечности. Но из этих шести или восьми знаменитых картин сейчас известно, что только одна определенно написана рукой Джорджоне. Наконец-то появилась совершенная наука об этом предмете, и, как и в других случаях, она не сделала прошлое для нас более реальным, а лишь убедила нас в том, что мы обладаем им меньше, чем нам казалось. Большая часть работ, от которых зависела непосредственная слава Джорджоне, работ, выполненных для мгновенного эффекта, по всей вероятности, исчезли почти в его возрасте, как фрески на фасаде фонда деи Тедески в Венеции, некоторые багровые следы которых, однако, все еще придают странный дополнительный оттенок великолепия сцене на Риальто. А затем возникает барьер, или пограничье, период примерно середины шестнадцатого века, при прохождении которого традиция прерывается, и истинные очертания творчества и личности Джорджоне затемняются. Среди богатых любителей искусства, не имеющих критического отношения к подлинности, вошло в моду коллекционировать так называемые работы Джорджоне, и в обращение поступило множество подделок. И теперь, в "новом Вазари"* , великая традиционная репутация, сотканная из столь обильного требования человеческого восхищения, была тщательно исследована нитка за нитью; и то, что осталось от самого яркого и вдохновляющего венецианского мастера, живого пламени, каким оно казалось в те давние темные времена, было сведено его последними критиками почти к имени.

И все же остается достаточно, чтобы объяснить, почему легенда выросла над этим именем, почему это имя во многих случаях связывалось с самыми отважными делами других людей. Концерт во дворце Питти, на котором монах в капюшоне и тонзуре касается клавиш клавесина, в то время как клерк, расположенный позади него, берется за ручку виолы, а третий, в шапочке с плюмажем, кажется, ждет подходящего антракта, чтобы начать петь, несомненно, принадлежит Джорджоне. Очертания поднятого пальца, след от пера, сами нити тонкого полотна, которые врезаются в память за мгновение до того, как полностью раствориться в этом спокойном неземном сиянии, мастерство, которое уловило волны блуждающего звука и навсегда запечатлело их на губах и руках, — все это действительно принадлежит мастеру; и критика, которая, отвергая многое, что до сих пор считалось работой Джорджоне, подтвердила притязания этой картины, причислила ее к самым ценным вещам в мире искусства.

Примечательно, что "отличительность" этого Концерта, его устойчивая равномерность совершенства, как в дизайне, так и в исполнении и в выборе индивидуального стиля, становится для "нью-Вазари" эталоном подлинного творчества Джорджоне. Находя здесь достаточно для объяснения его влияния и истинной печати мастерства, его авторы приписывают Пеллегрини да Сан-Даниэле "Святое семейство" в Лувре, принимая во внимание некоторые моменты, в которых оно не соответствует этому стандарту. Такой недостаток, однако, вряд ли уменьшит наслаждение зрителя особым очарованием жидкого воздуха, которым, кажется, проникнута вся картина, наполняя глаза и губы, саму одежду ее священных персонажей какой-то пронизываемой ветром яркостью и энергией; видимым залогом этого прекрасного воздуха является голубая вершина, четко очерченная вдалеке. Точно так же другая любимая картина в Лувре, ставшая темой восхитительного сонета поэта, чьи собственные

работы часто приходят на ум, когда размышляешь над этими драгоценными вещами, — "Праздник шампанского" - принадлежит подражателю Себастьяна дель Пьомбо, а "Буря" в Венецианской академии - Парису Бордоне или, возможно, "какому-нибудь продвинутому мастеру шестнадцатого века". В дрезденской галерее "Рыцарь, обнимающий даму", где сломанные перчатки рыцаря, кажется, отмечают какую-то хорошо известную паузу в истории, которую мы охотно выслушали бы до конца, уступлена "руке Бреси", а "Встреча Иакова с Рахиль" - ученице Пальмы. И тогда, каким бы ни было их очарование, мы призваны отказаться от этого испытания и от "Нахождения Моисея" с его прудами, похожими на драгоценные камни, возможно, ради Беллини.

И критика, которая таким образом столь вольно преуменьшает количество его подлинных работ, не добавила ничего важного к хорошо известным очертаниям жизни и личности этого человека: только она немного точнее установила одну или две даты, одно или два обстоятельства. Джорджоне родился до 1477 года и провел свое детство в Кастельфранко, где последние скалы Венецианских Альп романтично, с чем-то парковым изяществом обрываются на равнину. Внебрачный отпрыск семьи Барбарелли от крестьянки из Веделаго, он рано попадает в круг знатных людей — людей вежливых. Его посвящают в те различия личного типа, манер и даже одежды, которые лучше всего понятны там — в это "различие" Концерта во Дворце Питти. Недалеко от его дома живет Екатерина Корнар-ская, бывшая королева Кипра; а наверху, в башнях, которые все еще сохранились, живет Тузио Костанцо, знаменитый кондотьер — живописный пережиток средневековых нравов среди быстро меняющейся цивилизации. Джорджоне пишет их портреты; и когда сын Тузио, Маттео, умирает в ранней юности, украшает в память о нем часовню в церкви Кастельфранко, возможно, по этому случаю написав алтарную часть, лучшую из его подлинных работ, которую до сих пор можно увидеть там, с фигурой святого воина Либерале, оригинальный небольшой этюд маслом с изящно поблескивающими серебристо-серыми доспехами, является одним из величайших сокровищ Национальной галереи. В этой фигуре, как и в некоторых других приписываемых ему рыцарских персонажах, люди предполагали подобие самого художника, предположительно, грациозного присутствия. Туда, наконец, привозят его самого из Венеции, рано умершего, но прославленного. Примерно на тридцать четвертом году жизни случилось так, что на одной из вечеринок, на которых он развлекал своих друзей музыкой, он встретил некую даму, в которую сильно влюбился, и "они очень радовались, - говорит Вазари, - тот и другой своей любви". И две совершенно разные легенды, касающиеся этого, сходятся в том, что именно через эту женщину он пришел к своей смерти; Ридольфи рассказывает, что, будучи отнятым у нее одним из своих учеников, он умер от горя из-за двойной измены; Вазари, что она тайно заболела чумой, а он, как обычно, навещал ее, Джорджоне смертельно заболел вместе с ее поцелуями и так ненадолго уехал.

Но, хотя количество дошедших до нас работ Джорджоне было таким образом ограничено недавней критикой, еще не все сделано, когда были разграничены реальные и традиционные элементы в том, что его касается; ибо в том, что связано с великим именем, многое ненастоящее часто очень стимулирует. Таким образом, для философа-эстетика, помимо настоящего Джорджоне и его подлинных дошедших до нас работ, остается еще и джорджонеский стиль — влияние, дух или тип в искусстве, проявляющийся в людях, столь непохожих на тех, кому действительно можно приписать многие из его предполагаемых работ. Фактически, настоящая школа выросла из всех тех увлекательных работ, которые ему справедливо или ошибочно приписывали; из множества копий с него или вариаций на его тему неизвестными или неуверенными мастерами, чьи рисунки и эскизы по разным причинам ценились как его

собственные; из непосредственного впечатления, которое он производил на своих современников и с которым он продолжал жить в умах людей; из многих традиций сюжета и обращения, которые действительно восходят от него к нашему времени и, возвращаясь к которым, мы дополняем первоначальный образ. Джорджоне, таким образом, становится своего рода олицетворением самой Венеции, ее спроецированным отражением или идеалом, все, что было в ней интенсивного или желанного, кристаллизуется в памяти об этом замечательном молодом человеке.

И теперь, наконец, позвольте мне проиллюстрировать некоторые характеристики этой Школы Джорджоне, как мы можем ее назвать, которая для большинства из нас, несмотря на всю негативную критику "нового Вазари", все еще отождествляет себя со знаменитыми картинами Флоренции, Дрездена и Парижа. Там для нас определен определенный художественный идеал - концепция особой цели и процедуры в искусстве, которую мы можем понимать как джорджионовскую, где бы мы ее ни находили, будь то в венецианских работах в целом или в работах нашего времени. Концерт, эта несомненная работа Джорджоне во дворце Питти, является типичным примером и залогом подтверждения связи школы и духа школы с мастером.

Я говорил об определенном взаимопроникновении материи или предмета произведения искусства с его формой, о состоянии, абсолютно реализуемом только в музыке, как о состоянии, к которому постоянно стремится каждая форма искусства. В искусстве живописи достижение этого идеального состояния, этого совершенного взаимопроникновения предмета с элементами цвета и рисунка, конечно, в значительной степени зависит от умелого выбора этого предмета или фазы сюжета; и такой выбор является одним из секретов школы Джорджоне. Это жанровая школа, которая работает в основном с "нарисованными идиллиями", но при создании этой живописной поэзии проявляет удивительный такт в выборе такого материала, который наиболее легко и полностью поддается изобразительной форме, завершеному выражению с помощью рисунка и цвета. Ибо, хотя его произведения представляют собой нарисованные стихи, они принадлежат к тому виду поэзии, который рассказывает сам о себе без четко сформулированной истории. Мастер известен решительностью, легкостью и быстротой, с которыми он воспроизводит мгновенное движение — шнуровку доспехов с величественно откинутой назад головой — падающую в обморок даму — объятие, быстрое, как поцелуй, сорвавшийся с умирающих губ вместе с самой смертью - некое мгновенное соединение зеркал, полированных доспехов и неподвижной воды, при котором сразу проявляются все стороны цельного образа, решая тот казуистический вопрос, может ли живопись передать объект так же полно, как скульптура. Внезапный поступок, быстрая смена мысли, мимолетное выражение — все это он улавливает с той живостью, которую Вазари приписывал ему, *il fuoco Giorgionesco*, как он это называет. Часть идеальности высшей разновидности драматической поэзии состоит в том, что она представляет нам своего рода глубоко значимые и оживленные мгновения, простой жест, взгляд, улыбку, возможно, — какой-то краткий и совершенно конкретный момент, — в котором, однако, сконцентрировались все мотивы, все интересы и следствия долгой истории, и которые, кажется, поглощают прошлое и будущее в интенсивном осознании настоящего. Такие идеальные мгновения школа Джорджоне с присущим ей замечательным тактом выбирает из лихорадочного, буйно окрашенного мира старых граждан Венеции — изысканные паузы во времени, в которых, остановленные таким образом, мы кажемся зрителями всей полноты существования и которые подобны некоему непревзойденному экстракту или квинтэссенции жизни.

Именно к закону или условию музыки, как я уже сказал, на самом деле стремится все подобное искусство; и в школе Джорджоне совершенные моменты самой музыки, создание или слушание музыки, песни или ее сопровождения сами по себе являются выдающимися предметами. На фоне тишины Венеции, столь впечатляющей для современного посетителя, тогда формировался мир итальянской музыки. В выборе темы, как и во всем остальном, Концерт во Дворце Питти типичен для всего, чего Джорджоне, сам замечательный музыкант, коснулся своим влиянием. В набросках или готовых картинах, в различных коллекциях, мы можем проследить это через множество замысловатых вариаций — люди падают в обморок от музыки; музыка на берегу бассейна, когда люди ловят рыбу, или смешивается со звоном кувшина в колодце, или слышна над бегущей водой, или среди стай; настройка инструментов; люди с напряженными лицами, как будто прислушиваются, подобно тем, которые описаны Платоном в остроумном отрывке из "Республики", чтобы уловить малейший интервал музыкального звука, малейшее колебание в воздухе, или мысленно нащупывают музыку на инструменте без струн, ухо и пальцы оттачивают тонкость. себя бесконечно, в жажде сладостного звука; мимолетное прикосновение к инструменту в полумраке, когда проходишь через какую-то незнакомую комнату в случайной компании.

Итак, в этих любимых эпизодах школы Джорджоне, музыке или музыкальных интервалах в нашем существовании сама жизнь воспринимается как своего рода слушание — слушание музыки, чтения романов Банделло, шума воды, того, как летит время. Часто такие моменты на самом деле являются моментами нашей игры, и мы удивляемся неожиданному блаженству того, что может показаться нам наименее важной частью нашего времени; не только потому, что во многих случаях игра — это то, к чему люди действительно прилагают все свои лучшие силы, но также и потому, что в такие моменты напряжение нашей рабской, повседневной внимательности ослабевает, более счастливым силам вовне предоставляется свободный проход, и они поступают по-своему с нами. Итак, от музыки школа Джорджоне часто переходит к пьесам, подобным музыке; к тем маскарадам, в которых люди, по общему признанию, всего лишь играют в реальную жизнь, подобно детям, "переодевающимся" в странные старинные итальянские платья, разноцветные или фантастические с вышивкой и мехами, которые мастер был таким любознательным дизайнером и которые, помимо безупречно белого полотна на запястьях и у горла, он так искусно расписал.

Но когда люди счастливы в этой измученной жадой стране, вода будет не за горами; и в школе Джорджоне присутствие воды — колодца или бассейна с мраморной каймой, набирание или выливание воды, когда женщина наливает ее из кувшина своей украшенной драгоценностями рукой на Праздничном шампанском, прислушиваясь, возможно, к прохладному звуку ее падения, смешанному с музыкой свирелей, — столь же характерно и почти столь же наводит на размышления, как и сама музыка. И пейзаж чувствует это и радуется этому тоже — пейзаж, полный чистоты, воздействия воды, свежего дождя, только что прошедшего по воздуху и собравшегося в заросших травой каналах. Более того, воздух в школе Джорджоне кажется таким же живым, как и люди, которые им дышат, и буквально неземным, из него выгорают все примеси, и ни одной порче, ни одной плавающей частице чего-либо, кроме его собственных элементов, не позволено существовать в нем.

Его пейзаж подобен тому, что в Англии мы называем "парковым пейзажем", с какой-то неуловимой изысканностью, ощущаемой в деревенских зданиях, отборной траве, сгруппированных деревьях, волнистости, искусно сэкономленной для создания изящного

эффекта. Только в Италии все природные вещи как бы насквозь вытканы золотой нитью, даже кипарис раскрывает ее среди складок своей черноты. И кажется, что именно с золотой пылью, или золотой нитью, работают эти венецианские художники, вплетая ее тонкие нити в торжественную человеческую плоть, в белые оштукатуренные стены соломенных хижин. Более резкие очертания гор отступают на гармоничное расстояние, остается единственная вершина насыщенного синего цвета над горизонтом, но в качестве разумного подтверждения той должной прохлады, которая является всем, что нам нужно, мы просим здесь Альпы с их темными дождями и ручьями. И все же какое настоящее, воздушное пространство, когда взгляд переходит с уровня на уровень, через вытянутую долину, в которой Иаков обнимает Рахиль среди стад! Нигде нет более верного примера этого баланса, этого модулированного единства пейзажа и людей — человеческого образа и его аксессуаров, — уже отмеченного как характерного для венецианской школы, так что в ней ни персонаж, ни пейзаж никогда не являются простым предлогом для другого.

Что-то подобное, как мне кажется, является, если можно так выразиться, *vraie vérité* о Джорджоне, под которым французы понимают те более свободные и прочные впечатления, которые в отношении любого действительно значительного человека или предмета, всего, что хоть сколько-нибудь привлекло внимание людей, лежат за пределами более узкого круга строго установленных фактов о нем и должны дополнять их. В этом смысле Джорджоне — всего лишь иллюстрация ценного общего предостережения, которого мы должны придерживаться при любой критике. Что касается самого Джорджоне, мы действительно должны принять к сведению все те отрицания и исключения, которыми, на первый взгляд, "новый Вазари", кажется, просто запутал наше представление о восхитительном объекте, объяснил в нашем наследии из прошлого то, что там казалось очень ценным. Тем не менее, даже при полном понимании этих исключений нельзя остановиться именно на этом этапе. Должным образом оговоренные, такие исключения являются лишь солью подлинности в наших знаниях; и помимо всех этих строго установленных фактов, мы должны принять к сведению то косвенное влияние, благодаря которому такой человек, как Джорджоне, например, увеличивает свою постоянную эффективность и действительно дает о себе знать в нашей культуре. В справедливом впечатлении от этого заключается основная истина, истинная вера, касающаяся его.

1877.

Примечания

144. * Кроу и Кавалькасель; История живописи Северной Италии.

145. *Dante Gabriel Rossetti.

JOACHIM DU BELLAY

В середине шестнадцатого века, когда повсюду витал дух Возрождения и люди начали с отвращением оглядываться на произведения средневековья, у старой готической манеры был еще один шанс позаимствовать что-то у соперника, который вот-вот должен был ее вытеснить. Таким образом, была создана, главным образом во Франции, новая и своеобразная разновидность вкуса, обладающая собственными качествами и шармом, сочетающая несколько смягченное изящество итальянского орнамента с общими очертаниями северного

дизайна. Так был создан замок Гайон, каким вы до сих пор можете видеть его на изящных гравюрах Исаака Сильвестра — готический донжон, слегка прикрытый изящными итальянскими узорами — Шенонсо, Блуа, Шамбор и церковь Бру. В живописи из Италии приезжали такие мастера, как мэтр Ру и мастера школы Фонтенбло, чтобы испытать свое более позднее итальянское сладострастие на наивных и серебристых качествах местного стиля; и характерно для этих художников было то, что они добивались наибольшего успеха в живописи по стеклу, искусстве, столь по сути средневековом. Взявшись за дело там, где его оставил средневековье, они обнаружили, что вся их работа основана на последних тонкостях цвета и линии; и, оставаясь в истинных пределах своего материала, они добились от него совершенно нового порядка эффектов и нащупали свой путь к утонченности цвета, о которой и не мечтали мастера постарше, стеклодувы Шартра или Ле-Мана. Таким образом, то, что во Франции называют Ренессансом, - это не столько внедрение совершенно нового вкуса, привезенного из Италии, сколько тончайшая фаза самого средневековья, его последнее мимолетное великолепие и умеренное лето на Сен-Мартене. В поэзии готический дух во Франции породил тысячи песен; так что в эпоху Возрождения французская поэзия тоже лишь заимствовала что-то, чтобы сочетаться с местным произрастанием, и стихи Ронсара, с их изобретательностью, изящно очерченными поверхностями, их изяществом, их причудливыми сочетаниями рифм, являются аналогами узоров дома Жака Кера в Бурже или Дома правосудия в Руане.

В исконно французском вкусе действительно было что-то сродни итальянской утонченности. Характерной чертой французской работы всегда была определенная утонченность, поразительная грациозность почерка, непревзойденное совершенство. В картинах Франсуа Клуэ, например, или, скорее, Клуэ — ибо их было целое семейство — художников, замечательных своей устойчивостью к итальянским влияниям, есть серебристость цвета и ясность выражения, которые очень определенно отличают их от их фламандских соседей, Хемлингов или Ван Эйков. И эта утонченность не менее характерна для старофранцузской поэзии. Легкая, воздушная утонченность, простая элегантность — непревзойденное совершенство: это неотъемлемые характеристики как поэзии Вийона, так и "Часов Анны Бретонской". Они также характерны для сотен французских готических резных украшений и ажуров. Как в старинных готических соборах, так и в их аналоге, старинном готическом *chansons de geste*, грубая и тяжеловесная масса становится, как бы переходя на мгновение в более счастливые условия или сквозь более благодатный слой воздуха, изящной и утонченной, подобно резным папоротникам на гранитной церкви в Фолгоуте или линиям, описывающим прекрасные руки священника архиепископа Турпина в "Песне о Роланде"; хотя под обоими одинаково скрывается чисто готическая сила или тяжеловесность.*

Теперь песни Вийона и картины Клуэ похожи на эти. Это высшее прикосновение, дающее о себе знать то тут, то там, выдающее себя, подобно более благородной крови в низшем происхождении, тонкой линией, жестом или выражением лица, поворотом запястья, изгибом пальца. Во времена Ронсара этот грубый элемент, казалось, преобладал. Никто не может перелистывать страницы Рабле, не почувствовав, как сильно там требовалось смягчение, бичевание. Добиться такого смягчения - цель революции в поэзии, которая связана с именем Ронсара. Обдумывая средства, позволяющие таким образом усовершенствовать и сохранить характер французской литературы, он принял тот наплыв ренессансного вкуса, который, оставляя здания, язык, искусство, поэзию Франции такими, какими они были, в сущности, все еще старой французской готикой, придает их поверхностям странный, восхитительный, чужеродный вид, распространяющийся по всей этой северной земле, сам по себе не более

глубокий и постоянный, чем случайное воздействие света. Он усиливает, удваивает французскую изысканность итальянской утонченностью. После этого почти вся сила и серьезность французской работы исчезают; остаются только элегантность, воздушность, безупречные манеры. Но эта элегантность, эта манера, это изящество исполнения являются непревзойденными и обладают несомненной эстетической ценностью.

Таким образом, старофранцузский шансон, который, подобно старому северному готическому орнаменту, хотя иногда утончался до какой-то странной элегантности, часто по своей сути был чем-то грубым и бесформенным, превратился в руках Ронсара в оду Пиндара. Он придал ей структуру, устойчивую систему, строфу и антистрофу, и научил ее изменчивости и разнообразию метра, которые всегда возбуждают любопытство, так что сам вид ее, как она написана на странице, легко увлекает взгляд вперед, и это хороший пример:

Avril, le grace, et le ris
De Cypris,
Le flair et la douce haleine;
Avril, le parfum des dieux,
Qui, des cieux,
Sentent l'odeur de la plaine;

C'est toy, courtois et gentil,
Qui, d'exil
Retire ces passagères,
Ces arondelles qui vont,
Et qui sont
Du printemps les messagères.

Это не Ронсар, а Реми Белло, потому что у Ронсара вскоре появилась школа. Шесть других поэтов разделили с ним его литературную революцию — это Реми Белло, Антуан де Баиф, Понтюс де Тьяр, Этьен Жоделль, Жан Дора и, наконец, Иоахим дю Белле; и с той странной любовью к эмблемам, которая характерна для того времени, когда все произведения Франциска Первого были украшены саламандрой, все произведения Генриха Второго - двойным полумесяцем, а все произведения Анны Бретонской - шнуром с узлами, они называли себя Плеядой; всего их было семеро, хотя они и назывались "Плеядой"., как и в случае с небесной Плеядой, если вы более внимательно присмотритесь к этому созвездию поэтов, вы можете обнаружить там огромное количество второстепенных звезд.

Первую ноту этой литературной революции внес Иоахим дю Белле в небольшом трактате, написанном в раннем двадцатичетырехлетнем возрасте, который, дойдя до нас через три столетия, кажется вчерашним днем, настолько он полон тех тонких критических замечаний, которые, как иногда предполагается, свойственны современным писателям. Статья озаглавлена "Защита и иллюстрация французского языка", и ее проблема заключается в том, как проиллюстрировать или облагородить французский язык, придать ему блеск.

Мы привыкли говорить о разнообразном критическом и творческом движении пятнадцатого и шестнадцатого веков как о Возрождении, и поскольку у нас есть для него единое название, нам

иногда может казаться, что в самом деле было больше единства, чем было на самом деле. Даже Реформация, это другое великое движение пятнадцатого и шестнадцатого веков, имела гораздо меньше единства, гораздо меньше совместных действий, чем можно предположить на первый взгляд; а Ренессанс был бесконечно менее сплоченным, менее осознающим совместные действия, чем Реформация. Но если где-то Ренессанс стал осознанным, как сказал бы немецкий философ, если когда-либо он был понят как систематическое движение теми, кто принимал в нем участие, то это в этой небольшой книге Иоахима дю Белле, которую невозможно читать, не испытывая волнения, одушевления перемен, открытий. "Это замечательный факт, - говорит г-н Сент-Бев, - и инверсия того, что верно для других языков, - что во французском языке проза всегда имела приоритет над поэзией". Проза Дю Белле совершенно прозрачна, гибка и целомудренна. Во многих отношениях это более характерный пример культуры Плеяды, чем любое из ее стихотворений; и те, кто любит все движение, частью которого является Плеяда, за странную иностранную грацию в нем, и, возможно, ищут его истинный образец, не могут найти лучшего, чем Иоахим дю Белле и этот его небольшой трактат.

Цель Дю Белле - приспособить существующую французскую культуру к вновь открытой классической культуре; и при обсуждении этой проблемы и разработке теорий Плеяды он пролил свет на многие принципы неизменной истины и применимости. Были такие, кто вообще отчаивался во французском языке, кто считал, что он от природы неспособен к полноте и изяществу греческого и латыни — *cette élégance et copie qui est en la langue Greque et Romaine* — что науку можно адекватно обсуждать, а поэзию благородно писать только на мертвых языках. "Те, кто так говорит, - говорит Дю Белле, - заставляют меня думать о реликвиях, которые можно увидеть только через маленькое окошко и к которым нельзя прикасаться руками. Вот что эти люди делают со всеми отраслями культуры, которые они держат взаперти в греческих и латинских книгах, не позволяя никому видеть их иначе, или переносят их из мертвых слов в те, которые живы, и ежедневно прокладывают себе путь через уста людей". "Языки, - снова говорит он, - не рождаются подобно растениям и деревьям, некоторые от природы слабые и болезненные, другие здоровые и сильные и способные выдерживать вес человеческих представлений, но все их достоинства порождаются миром выбора и свободной волей людей в отношении них. Поэтому я не могу слишком сильно винить опрометчивость некоторых наших соотечественников, которые, будучи кем угодно, а не греками или латиноамериканцами, обесценивают и отвергают с более чем стоическим презрением все, написанное по-французски; я также не могу выразить своего удивления странным мнением некоторых ученых людей, которые думают, что наш вульгарный язык совершенно неспособен к эрудиции и хорошей литературе".

Это была эпоха переводов. Сам Дю Белле перевел две книги "Энеиды" и другую поэзию, старую и новую, и были некоторые, кто думал, что перевод классической литературы был истинным средством облагораживания французского языка: —незнакомцы всегда у нас в фаворе— *nous favorisons toujours les étrangers*. Дю Белле умеряет их ожидания. "Я не верю, что их правильному использованию можно научиться" - он говорит о фигурах и орнаментах в языке — "из переводов, потому что невозможно воспроизвести их с тем же изяществом, с каким их использовал автор оригинала. Ибо у каждого языка есть, я не знаю, какие свои особенности; и если вы заставите себя выразить естественность (наивность) этого на другом языке, соблюдая закон перевода, — не выходить за рамки самого автора, ваши слова будут скованными, холодными и нелюбезными". Затем он устанавливает критерий любого хорошего перевода: "Чтобы доказать это, прочтите мне Демосфена и Гомера на латыни, Цицерона и Вергилия на французском и

посмотрите, вызывают ли они в вас те же чувства, которые вы испытываете, читая этих авторов в оригинале".

В этом стремлении облагородить французский язык, придать ему изящество, многочисленность, совершенство, и, как художники делают со своими картинами, этот последний, столь желанный штрих — *cette dernière main que nous desirons*, - Дю Белле на самом деле умоляет о том, чтобы его родной язык стал языком, на котором человек в максимальной степени почувствует волнение и страсть. Он осознал, какой силой обладают музыка и достоинство языков, как они проникают в самую суть вещей; и, призывая к развитию французского языка, он отстаивает не просто схоластический интерес, но свободу, импульсивность, реальность не только в литературе, но и в повседневном общении словами. В конце концов, было невозможно выразить этот импульс на греческом и латыни, мертвых языках, запертых в книгах, как в реликвариях, — перис и мизес в реликвариях из жизни. С помощью этого истощающегося запаса французского языка — *pauvre plante et vergette* — он должен говорить деликатно, трогательно, если он вообще когда-либо собирается так говорить: это или ничего не должно быть для него средством того, что он называет в одной из своих великих фраз *le discours fatal des choses mondaines* — рассуждения о делах, которые решают судьбы людей. И его патриотизм заключается в том, чтобы не отчаиваться в этом; он уже видит это совершенным во всей элегантности и красоте слов — *parfait en tout élégance et vénusté de paroles*.

Дю Белле родился в катастрофическом 1525 году, в год битвы при Павии и пленения Франциска Первого. Его родители рано умерли, и к нему, как к младшему сыну, перешло небольшое поместье его матери - септи Лире, любимое место его рождения. Его воспитывал брат ненамного старше его самого; и, предоставленные сами себе, оба мальчика провели свою жизнь в мечтах о воинской славе. Их образованием пренебрегали; "Время моей юности, - говорит Дю Белле, - было потеряно, подобно цветку, который не поливает дождь и не возделывает рука". Ему было всего двадцать лет, когда старший брат умер, оставив Иоахима опекуном своего ребенка. С сожалением, со все возрастающим чувством собственной несостоятельности он взвалил на себя бремя этой ответственности. До сих пор он мечтал о профессии солдата, которая передавалась по наследству в его семье. Но в это время на него напала болезнь, которая принесла ему жестокие страдания и, казалось, была смертельной. Именно тогда он впервые прочитал греческих и латинских поэтов. Эти занятия пришли слишком поздно, чтобы сделать его тем, кем он так сильно желал быть, - знатоком греческих и латинских стихов, как многие другие из его времени, ныне забытые; вместо этого они сделали его любителем своего собственного домашнего родного языка, этого бедного запаса французского языка. Именно благодаря этому счастливому недостатку в его образовании он стал национальным и современным; и впоследствии он научился оглядываться на этот дикий сад своей юности лишь наполовину с сожалением. Некий кардинал дю Белле был преуспевающим членом семьи, человеком, часто занимавшимся высокопоставленными официальными делами. К нему мысли Иоахима обратились, когда возникла необходимость выбрать профессию, и в 1552 году он сопровождал кардинала в Рим. Он оставался там почти пять лет, обремененный грузом дел и изнывающий от тоски по дому. И все же именно в этих обстоятельствах его гений принес свои лучшие плоды. Из Рима, столь полного приятных ощущений для людей с таким богатым воображением, как у него, со всеми еще свежими в нем диковинками эпохи Возрождения, его мысли с болью и тоской вернулись в страну Луары, с ее широкими полями колосающейся кукурузы, уютными остроконечными крышами из серого шифера и далеким

запахом моря. Наконец он добрался до дома, но только для того, чтобы там совершенно внезапно умереть, одним зимним днем, в возрасте тридцати пяти лет.

Большая часть поэзии Дю Белле иллюстрирует скорее эпоху и школу, к которым он принадлежал, чем его собственный характер и гениальность. Как и в случае с произведениями Ронсара и других поэтов Плеяды, его интерес зависит не столько от влияния индивидуального гения на него, сколько от того обстоятельства, что когда-то это была поэзия *à la mode*, что это часть манеры того времени — времени, которое многое сделало из манеры и довело ее до высокой степени совершенства. Это одно из украшений эпохи, которая вложила большую часть своей энергии в декоративно-прикладное искусство. Мы испытываем задумчивое удовольствие, глядя на эти выцветшие украшения и наблюдая, как группа настоящих мужчин и женщин давным-давно радовала себя. Стихи Ронсара — своего рода воплощение его эпохи. Об одной стороне той эпохи, это правда, об энергичном, прогрессивном, серьезном движении, которое тогда продолжалось, мало что известно; но о католической стороне, о проигравшей стороне, о потерянной надежде вряд ли можно забыть. Королева Шотландии, по желанию которой Ронсар опубликовал свои оды, читая его в своей северной тюрьме, почувствовала, что он возвращает ей истинный вкус ее первых дней при дворе Екатерины в Лувре с его экзотическими итальянскими развлечениями. Те, кому не нравилась эта поэзия, не любили ее, потому что находили ту эпоху неприятной самой по себе. Пришла поэзия Малерба с ее выдержанным стилем и веской сентиментальностью, но без чего-либо, что заставляло людей петь; и любители такой поэзии видели в поэзии Плеяды лишь новейшую чепуху средневековья. Но пришло время, когда школа Малерба тоже пережила свое время; и романтики, которые в своем стремлении к волнению, к необычной музыке и образам вернулись к произведениям средневековья, приняли Плеяду вместе со всеми остальными; и в том новом средневековье, которое пробудил их гений, поэзия Плеяды нашла свое место. Поначалу, познакомившись с Малерб, вы можете подумать, что это, как и архитектура, весь образ жизни, сами платья того времени, фантастические, выцветшие, в стиле рококо. Но если вы присмотритесь достаточно долго, чтобы понять это, постичь его чувства, вы обнаружите, что в этих распутных строках есть дух, направляющий их капризы. Ибо в этом есть стиль; единый темперамент сформировал целое; и все, что имеет стиль, что было сделано так, как не смог бы сделать ни один другой человек или эпоха, поскольку это никогда, несмотря на все наши попытки, не будет сделано снова, имеет свою истинную ценность и интерес. Давайте ненадолго остановимся на нем и попытаемся собрать из него тот особенный цветок, се флер партикуляр, который, по словам самого Ронсара, есть в каждом саду.

Это поэзия не для народа, а для ограниченного круга, для придворных, великих лордов и эрудированных личностей, людей, которые хотят, чтобы им потакали, чтобы удовлетворить присущее им определенное утонченное сладострастие. Ронсар любит или мечтает, что любит, редкий и своеобразный тип красоты, маленькую пусель Анжуйскую, с золотистыми волосами и темными глазами. Но у него есть амбиции стать не только придворным и любовником, но и великим ученым; он беспокоится об орфографии, о греческой букве, о правильном написании латинских имен во французском письме и о восстановлении буквы *i* ее изначальной свободы — *del 'i voyelle en sa première liberté*. Его поэзия полна причудливого, отстраненного обучения. Он просто немного педантичен, всегда верен своему собственному прямому суждению о том, что быть естественным недостаточно для того, кто в поэзии желает создать произведение, достойное бессмертия. И вместе с тем некоторое количество греческих слов, которые очаровали Ронсара и его окружение своей веселостью и изяществом, а также неким налетом

иностранный элегантности, проникли во французский язык; как и были другие странные слова, которые поэты Плеяды придумали для себя сами и которые имели лишь эфемерное существование.

С этим было связано желание попробовать более изысканную и разнообразную музыку, чем музыка старых французских стихотворцев или поэтов-классиков. Музыка размеренных, отсканированных стихов латинской и греческой поэзии - это одно; музыка рифмованных, не отсканированных стихов Вийона и старых французских поэтов "la poésie chantée" - совсем другое. Объединить эти два вида музыки в новой школе французской поэзии, создать стихи, которые должны быть сканирующими и рифмоваться, отыскивать и гармонизировать меру каждого слога и соединять ее со стремительным, порхающим, похожим на ласточкино движение рифмы, проникнуть в их поэзию двойной музыкой — таково было честолюбие Плеяды. Они ненасытны к музыке, они не могут насытиться ею; они желают музыки большего масштаба, чем, возможно, могут дать слова, чтобы высосать последние капли сладости, которые содержит определенная нота или акцент.

Именно Гудимель, серьезный и протестантский Гудимель, положил песни Ронсара на музыку; но, кроме этого стремления к музыке, поэты Плеяды, похоже, никогда не были вполне серьезны. Древнегреческая и римская мифология, мотив которой великие итальянцы считали таким весомым и суровым, становится для них просто игрушкой. Этот "Повелитель ужасного облика", Амор, превратился в Любовь к мальчику, или младенцу. Они полны изысканных острот; им нравятся уменьшительные: *ondelette*, *fontelette*, *doucelette*, *Cassandrette*. Их любовь реальна лишь наполовину, тщетная попытка продлить воображаемую любовь среднего возраста за пределы их естественной жизни. Они пишут любовные стихи по найму. Подобно той группе людей, которые рассказывают истории в "Декамероне" Боккаччо, они образуют круг, который в эпоху великих бед, потерь, тревог может развлекаться искусством, поэзией, интригами. Но они забавляются с удивительной элегантностью. И иногда их веселье становится сатирическим, потому что во время их игры проявляются настоящие страсти и, по крайней мере, реальность смерти. Они выражают свое уныние при мысли покинуть эту прекрасную обитель нашего общего дневного света — *le beau séjour du commun jour* — с почти утомительным повторением. Но и с этим чувством они умеют шутить. Образы смерти служат изящным украшением, и они вплетают в воздушное ничто своих стихов банальные размышления о суетности жизни. Точно так же гротескные детали склепа гнездятся вместе с птицами, цветами и причудами языческой мифологии в узорах архитектуры того времени, которая в своих изящных арабесках перекликается с образами старости и смерти.

Ронсар оглох в шестнадцать лет; и именно это обстоятельство в конце концов определило его как литератора, а не дипломата, что, как можно подумать, свидетельствует о некоторой преждевременной старости и спокойной, умеренной мягкости, присущей школе поэзии, которую он основал. Его очарование заключается в том, что вещь не энергична и не оригинальна, но полна изящества, которое приходит от долгого изучения и многократных усовершенствований, множества повторенных шагов и многих стертых углов, с изысканной слабостью, *une fadeur exquise*, определенной хрупкости и бренности, как для тех, кто не может вынести ничего страстного или сильного; для принцев, уставших от любви, как Франциск Первый, или от удовольствий, как Генрих Третий, или от действия, как Генрих Четвертый. Его достоинства присущи старине — изящество и отделка, совершенная в мельчайших деталях. Ибо эти люди немного пресыщены и испытывают постоянное желание приглушенного и

деликатного возбуждения, чтобы немного подогреть свое ползучее воображение. Им нравится постоянная смена рифмы в поэзии, а в их домах - это странное, фантастическое переплетение тонких, похожих на тростинки линий, которые являются своего рода риторикой в архитектуре.

Но поэзия Плеяды верна не только облику своей эпохи, но и ее стране — Вандомскому полуострову, названия и пейзажи которого так часто повторяются в ней: великая Луара с ее длинными просторами белого песка; маленькая река Луара; вересковая равнина с ее разбросанными прудами и пустынными обочинами дорог, а также бывшие поместья с их безумными старыми феодальными укреплениями, наполовину пришедшими в упадок; Ла-Бос, где бескрайние холмистые поля, кажется, предвосхищают само великое западное море. Он полон черт этой страны. Мы видим, как Дю Белле и Ронсар работают в саду, или охотятся со своими собаками, или наблюдают за развлечениями в дождливый день; и со всем этим связана домашняя атмосфера, уют и простая доброта, благодаря которым северная страна превосходит Южную. У них есть любовь стариков к теплу, и они понимают поэзию зимы, потому что они недалеко от Атлантики, и западный ветер, который дует с нее, окрашивая тополя в белый цвет, не щадит эту новую Италию во Франции. Поэтому у камина часто появляются радости морозного сезона, огромные украшенные эмблемами дымоходы того времени и дружелюбие, как у маленьких детей или стариков.

Именно в "Оливе" Дю Белле, сборнике сонетов, восхваляющих наполовину воображаемую леди, Sonnetz a la louange d'Olive, этих характеристик больше всего. Вот идеально сформулированный пример:—

D'amour, de grace, et de haulte valeur
Les feux divins estoient ceinctz et les cieulx
S'estoient vestuz d'un manteau precieux
A raiz ardens de diverse couleur:
Tout estoit plein de beauté, de bonheur,
La mer tranquille, et le vent gracieulx,
Quand celle la nasquit en ces bas lieux
Qui a pillé du monde tout l'honneur.
Ell' prist son teint des beaux lyz blanchissans,
Son chef de l'or, ses deux levres des rozes,
Et du soleil ses yeux resplandissans:
Le ciel usant de libéralité,
Mist en l'esprit ses semences encloses,
Son nom des Dieux prist l'immortalité.

То, что он, таким образом, является характерным образцом поэтического вкуса той эпохи, действительно представляет главный интерес для Дю Белле. Но если его произведение должно вызывать высочайший интерес, если оно должно делать что-то большее, чем удовлетворять любопытство, если оно должно иметь эстетическую ценность, отличную от исторической, для поэта недостаточно быть истинным дитя своего времени, соответствовать его эстетическим условиям и, таким образом, очаровывать и стимулировать эту эпоху; необходимо, чтобы в его творчестве было заметно что-то индивидуальное, изобретательное, неповторимое, отпечаток

собственного темперамента и личности писателя. Месье Сент-Бев думал, что это впечатление он почерпнул в "Римских древностях" и "Сожалениях", которые он относит к тому, что было названо "поэзией времени", тому чрезвычайно современному виду поэзии, в котором писатель ставит своей целью передать свои самые сокровенные настроения и довериться читателю. В ту эпоху были и другие примеры такой близости чувств: эссе Монтеня полны ею, резьба церкви в Бру полна ею. Месье Сент-Бев, возможно, преувеличил влияние этого качества в "Сожалениях Дю Белле"; но само название книги отдает Руссо и напоминает о целом поколении поэтов, жалеющих себя в наше время. Именно в атмосфере Рима, для него такой странной и скорбной, выросли эти бледные цветы. Ибо это путешествие в Италию, о котором он сожалел как о величайшем несчастье в своей жизни, полностью раскрыло его талант и выявило всю его оригинальность. И, по сути, вы действительно находите здесь близость, *intimité*. Анализируются трудности его жизни, и это чувство непосредственно передается нашему сознанию; не великая печаль или страсть, а всего лишь чувство потери в уходящих днях, скука мечтателя, который должен погрузиться в мирские дела, противоположность между реальной жизнью и идеалом, тоска по отдыху, ностальгия, тоска по дому - эта в высшей степени детская, но такая наводящая на размышления печаль, свидетельствующая о последнем сожалении всех человеческих существ о знакомой земле и ограниченном небе.

Чувство к пейзажу часто описывается как современное; еще более характерно для античности чувство руин. У Дю Белле такое чувство. Длительность жестких, резких очертаний вещей огорчает его, и, проводя свои утомительные дни среди руин древнего Рима, он утешается мыслью, что все когда-нибудь должно закончиться, чувством величия небытия — *la grandeur du rien*. Со странным оттенком далекого мистицизма он думает, что великое целое — *le grand tout*, — в которое все остальные вещи превращаются и теряют себя, само должно иногда исчезать. Ничто меньшее не может снять его усталость. От величественных видов Рима его мысли постоянно возвращались к Франции, к дымящим трубам его маленькой деревушки, к более долгим северным сумеркам, к мягкому климату Анжу—Ла-дусер-Анжуйский; но мы можем быть уверены, что не столько к настоящей Франции с ее темными улицами и крышами из грубо отесанного шифера, сколько к той, другой стране, с более стройными башнями, более извилистыми реками, деревьями, похожими на цветы, и с более мягким солнечным светом на полях и дорогах с более изящными пропорциями, которые являются мечтой изгнанника, пилигрима и других людей. школьник вдали от дома и из тех, кого держат дома неохотно, везде выстраивается перед ними или позади них.

Наконец он медленным путем вернулся домой через Граубюндон; и там, в прохладном воздухе его родной страны, под молочно-голубым небом, распустился самый нежный цветок его гения. Были поэты, вся слава которых зиждилась на одном стихотворении, как у Грея в "Элегии на сельском кладбище", или у Ронсара, как считали многие критики, на восемнадцати строках одной знаменитой оды. Дю Белле был почти автором одного стихотворения; и это единственное его стихотворение - произведение итальянского происхождения, перенесенное в зеленую страну Анжу; из латинских стихов Андреа Наваджеро на французский. Но это композиция, в которой суть почти ни в чем, а форма - почти во всем; и форма стихотворения в его нынешнем виде, написанного на старофранцузском, полностью принадлежит Дю Белле. Это песня, которую, как предполагается, поют веялки, когда они веют кукурузу, и они призывают ветры слегка коснуться зерна.

D'UN VANNEUR DE BLE AUX VENTS.*

A vous troupe legère
Qui d'aile passagères
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez.

J'offre ces violettes,
Ces lis & ces fleurettes,
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Sont freschement écloses,
Et ces oelliets aussi.

De vostre douce haleine
Eventez ceste plaine
Eventez ce sejour;
Ce pendant que j'ahanne
A mon blè que je vanne
A la chaleur du jour.

Это в высшей степени обладает качествами и ценностью всей поэтической школы Плеяд, всего направления вкуса, из которого эта школа истекает, — некой серебристой грацией фантазии, почти все удовольствие от которой заключается в удивлении счастливым и ловким способом обращения с вещью, незначительной сама по себе. Его сладость ни в коем случае нельзя получить путем измельчения, как вы измельчаете дикие травы, чтобы ощутить их аромат. Кажется, что слышишь размеренное движение болельщиков с детской радостью, впервые столкнувшись с этим инцидентом в одном из огромных амбаров страны Дю Белле, Ла Бос, житницы Франции. Внезапный свет преображает какую-нибудь тривиальную вещь, флюгер, ветряную мельницу, веялку, пыль в двери сарая. Мгновение — и все исчезло, потому что это был чистый эффект; но после него остается смак, страстное желание, чтобы несчастный случай повторился.

1872.

Примечания

157. * Чисто художественные аспекты этой темы были интерпретированы в произведении с большим вкусом и ученостью миссис Марк Паттисон "Возрождение искусства во Франции".

175. * Изящный перевод этого и некоторых других стихотворений Плеяды можно найти в "Балладах и лирике Старой Франции" мистера Эндрю Ланга.

WINCKELMANN

ET EGO IN ARCADIA FUI

"Искусствоведческие фрагменты" ГЕТЕ содержат несколько страниц о странной беременности персонажа Винкельмана. Он говорит об учителе, который сделал возможной его карьеру, но которого он никогда не видел, как об абстрактном типе культуры, совершенном, спокойном, уже ушедшем в область идеалов, но сохранившем колорит событий страстной интеллектуальной жизни. Он ставит его в один ряд с определенными произведениями искусства, обладающими неисчерпаемым даром внушения, к которому критика может возвращаться снова и снова с обновленной свежестью. Гегель в своих лекциях по философии искусства, оценивая работы своих предшественников, также вынес замечательное суждение о трудах Винкельмана: "Винкельман, созерцая идеальные произведения древних, получил своего рода вдохновение, благодаря которому он открыл новый смысл для изучения искусства. Его следует рассматривать как одного из тех, кто в сфере искусства знал, как создать новый орган для человеческого духа". То, что это придало новый смысл, что это открыло новый орган, - это самое высокое, что можно сказать о любом критическом усилии. В таком случае интересно спросить, что это был за человек, который таким образом открыл новый орган. При каких условиях это было осуществлено?

Иоганн Иоахим Винкельман родился в Стендале, в Бранденбурге, в 1717 году. Сын бедного торговца, он в ранней юности прошел через множество испытаний, воспоминание о которых навсегда осталось в нем как порывистая причина уныния. В 1763 году, в полном раскрепощении своего духа, глядя на прекрасную римскую перспективу, он пишет— "Здесь балуют; но Бог был мне обязан этим; в юности я слишком много страдал". Обреченный утверждать и интерпретировать очарование эллинского духа, он сначала прошел болезненное ученичество в потускневшем интеллектуальном мире Германии в первой половине восемнадцатого века. Выйдя из этого состояния в счастливый свет старины, он испытал почти физическое возбуждение. Мы находим его ребенком в сумрачных стенах немецкой школы, жадно поглощающим несколько бесцветных книг. Учитель этой школы слепнет; Винкельман становится его фамулуcom. Старик хотел, чтобы он изучал теологию. Винкельман, свободный от библиотеки учителя, предпочитает знакомиться с греческой классикой. Геродот и Гомер завоевывают своим "гласным" греческим его самый горячий энтузиазм; им посвящены целые лихорадочные ночи; ему снятся тревожные сны о его собственной Одиссее. "Он чувствовал в себе, - говорит мадам де Сталь, - страстное влечение к югу. В немецком воображении даже сейчас часто можно найти следы той любви к солнцу, той усталости от Севера (*cette fatigue du nord*), которая увлекла северные народы в страны Юга. Прекрасное небо рождает чувства, мало чем отличающиеся от любви к своему Отечеству".

Для большинства из нас, несмотря на все наши шаги к нему, античный мир, несмотря на его яркие очертания, его собственное совершенное самовыражение, все еще остается смутным и далеким. Ему, ограниченному лишь рамками идеала, строящему для своей мрачной бедности "дом, сделанный не своими руками", это рано стало казаться более реальным, чем настоящее. В фантастических планах зарубежных путешествий, постоянно проносящихся в его голове, например, в Египет или во Францию, кажется, всегда присутствует скорее тоскливое ощущение чего-то утраченного, что необходимо вернуть, чем желание открыть что-то новое. Гете рассказывал нам, как в своем стремлении по-настоящему обращаться с антиквариатом он заинтересовался теми незначительными его остатками, которые сохранились в окрестностях

Страсбурга. Итак, мы слышим о мальчишеских антикварных странствиях Винкельмана среди уродливых бранденбургских песчаных холмов. Гете с радостью отметил бы такое соответствие между собой и Винкельманом.

В двадцать один год он поступает в университет Галле, чтобы изучать теологию, как того желают его друзья; вместо этого он становится увлеченным переводчиком Геродота. Уровень изучения греческого языка в немецких школах и университетах упал, и в Галле не было профессоров, которые могли бы удовлетворить его острую интеллектуальную потребность. О своем профессиональном образовании он всегда говорит с презрением, утверждая, что был сам себе учителем от начала до конца. Назначенные им учителя не понимали, что новый источник культуры находится в их руках. Человек блуждающий и непостоянный! — педантично сообщает один из них о будущем паломнике в Рим, не подозревая, с какой стороны подогрета его ирония. Когда профессиональное образование не вызывает у Шиллера ничего, кроме раздражения, никто не должен удивляться, ибо Шиллер и такие, как он, в первую очередь духовные искатели приключений. Но то, что Винкельман, приверженец серьезнейших интеллектуальных традиций, не получил ничего, кроме попытки подавления со стороны профессиональных блюстителей науки, - вот что может нас удивить.

В 1743 году он стал директором школы в Зеехаузене. Это был самый изнурительный период его жизни. Несмотря на успех в общении с детьми, который, по-видимому, свидетельствует о чем-то простом и первобытном в его натуре, он находил работу учителя очень удручающей. Занятый этой работой, он пишет, что внутри него все еще горит страстное желание познать красоту — *sehnlich wünschte zur Kenntniss des Schönen zu gelangen*. Ему пришлось сократить свои ночи, и он спал всего четыре часа, чтобы выиграть время для чтения. И здесь Винкельман сделал шаг вперед в культуре. Он умножил свою интеллектуальную силу, отрешившись от всех вялых интересов. Он отказался от математики и права, в которых его чтение было значительным, — от всего, кроме художественной литературы. Ничто не должно было войти в его жизнь, не проникнутое ее центральным энтузиазмом. В это время он испытывает обаяние Вольтера. Вольтер принадлежит к той более хрупкой, более искусственной классической традиции, которую Винкельман однажды вытеснил четким кольцом, вечными очертаниями подлинной старины. Но это доказывает авторитет такого дара, как у Вольтера, что он привлекает и покоряет даже тех, кто рожден, чтобы вытеснить его. Впечатление, произведенное Вольтером на Винкельмана, никогда не исчезало; и это заставило его относиться с уважением к французской литературе, что контрастирует с его презрением к литературным произведениям Германии. Немецкая литература, преобразованная, отошедшая на второй план, какой мы видим ее у Гете, считает Винкельмана одним из своих зачинателей. Но Германия в то время не представляла ничего, в чем он мог бы предвосхитить Ифигению и формирование эффективной классической традиции в немецкой литературе.

Находясь под этим чисто литературным влиянием, Винкельман протестует против Кристиана Вольфа и философов. Гете, говоря об этом протесте, ссылается на свои собственные обязательства перед Эммануилом Кантом. Влияние Канта на культуру Гете, которому, по его словам, он не мог бы противостоять без потерь, состояло в строгом ограничении конкретным. Но он добавляет, что у прирожденных антикваров, таких как Винкельман, постоянное обращение к древности с ее вечными очертаниями поддерживает это ограничение так же эффективно, как критическая философия. Однако Платон, которого так часто спасали из-за его спасительной литературной манеры, исключен из "запрещения философов" Винкельмана.

Современный исследователь чаще всего встречается с Платоном на той стороне, которая, кажется, выходит за пределы Платона в мир, более не языческий, основанный на концепции духовной жизни. Но элемент родства, который он представляет Винкельману, - это то, что является полностью греческим и чуждым христианскому миру, представленному той группой блестящих юношей в Лизисе, еще не зараженных никакими духовными болезнями, которые находят конец всех усилий в аспектах человеческой формы, в постоянном движении прекрасной человеческой жизни.

Этот вновь возникший интерес к диалогам Платона не мог не усилить его желание посетить страны классической традиции. "К моему несчастью, - пишет он, - я родился не для того, чтобы занять достойное место, где я мог бы совершенствоваться и иметь возможность следовать своему инстинкту и формироваться сам". Визит в Рим, вероятно, был уже запланирован, и он молча готовился к нему. Граф Бюнау, автор известного в то время исторического труда, собрал в Нетенице ценную библиотеку, ныне являющуюся частью библиотеки Дрездена. В 1748 году Винкельман написал Бюнау на ломаном французском: —Он говорит, что ободрен снисхождением Бюнау к нуждающимся литераторам. Он желает только посвятить себя учебе, поскольку никогда не позволял себе быть ослепленным благоприятными перспективами в Церкви. Он намекает на свое сомнительное положение "в метафизический век, когда попирается гуманная литература. В настоящее время, - продолжает он, - греческой литературе, которой я посвятил себя настолько, насколько мог, придается мало значения, когда хорошие книги так редки и дороги". Наконец, он мечтает о месте в каком-нибудь уголке библиотеки Бюнау. "Возможно, когда-нибудь в будущем я стану более полезным для общества, если, каким-либо образом выйдя из безвестности, смогу найти средства для существования в столице".

Вскоре после этого мы находим Винкельмана в библиотеке в Нетенице. Оттуда он неоднократно посещал коллекцию древностей в Дрездене. Он познакомился со многими художниками, прежде всего с Озером, будущим другом и учителем Гете, который, сочетая высокую культуру с практическими знаниями искусства, был способен служить культуре Винкельмана. И теперь для него открылся новый канал приобщения к греческой жизни. До сих пор он обращался только со словами греческой поэзии, действительно взволнованный и воодушевленный ими, но все же угадывающий за словами какую-то невыраженную пульсацию чувственной жизни. Внезапно он соприкасается с той жизнью, все еще пылкой в реликвиях пластического искусства. Как бы ни была наполнена наша культура классическим духом, мы с трудом можем представить, насколько глубоко был тронут человеческий разум, когда в эпоху Возрождения посреди застывшего мира погребенный огонь древнего искусства поднялся из-под земли. Винкельман здесь воспроизводит для нас более ранние настроения эпохи Возрождения. Внезапно воображение чувствует себя свободным. Как легко и непосредственно, кажется, говорится, становится эта жизнь чувств и понимания, когда мы однажды постигаем ее! Здесь, несомненно, находится тот более либеральный образ жизни, который мы так долго искали, который все это время был так близок нам. Какими ошибочными и окольными были наши попытки достичь этого с помощью мистической страсти и монашеских мечтаний; как они лишили девственности плоть; как мало они действительно освободили нас! Гермiona тает в своей каменной позе, и утраченные пропорции жизни восстанавливаются сами собой. Таким образом, здесь в ярком проявлении мы видим врожденную тенденцию Винкельмана уходить от абстрактной теории к интуиции, к упражнению зрения и осязания. Лессинг в "Лаокооне" прекрасно теоретизировал об отношении поэзии к скульптуре; и философия может дать нам теоретические доводы, почему не поэзия, а скульптура должна быть наиболее искренним и точным выражением греческого

идеала. С помощью счастливой, невозмутимой ловкости Винкельман решает конкретный вопрос. Это то, что Гете называет своим *Gewahrwerden der griechischen Kunst*, открытием греческого искусства.

В бурном богатстве культуры Гете всегда заметно влияние Винкельмана как сильного, регулирующего течения ясного античного мотива. "У него ничему не учишься, - говорит он Эккерману, - но кем-то становишься". Если мы спросим, в чем был секрет этого влияния, сам Гете ответит нам — цельность, единение с самим собой, интеллектуальная целостность. И все же эти выражения, поскольку они так хорошо соответствуют Гете и его универсальной культуре, вряд ли описывают узкий, исключительный интерес Винкельмана. Несомненно, совершенство Винкельмана - это ограниченное совершенство: его лихорадочное стремление к единственному мотиву своей жизни контрастирует с разнообразной энергией Гете. Но что повлияло на Гете, что наставило его и послужило его культуре, так это целостность, истинность ее типа, данной силы. Развитие этой силы было единственным интересом Винкельмана, которого ничто другое в нем не смущало. Другие интересы, практические или интеллектуальные, те более мелкие таланты и мотивы, которые не являются высшими, которые в большинстве людей являются расточительной частью природы и истощают их жизненную силу, он вырвал и отбросил от себя. Затянувшееся стремление его юности - это не смутное романтическое стремление: он знает, к чему стремится, чего желает. В своих суровых пределах его энтузиазм горит, как лава. "Вы знаете, - говорит Лафатер, говоря о физиономии Винкельмана, - что я считаю пылкость и безразличие отнюдь не несовместимыми в одном и том же характере. Если когда-либо и был поразительный пример такого союза, то это лицо, стоящее перед нами". "Скромное детство, - говорит Гете, - недостаточное обучение в юности, прерывистые, рассеянные занятия в раннем взрослом возрасте, бремя содержания в школе! Ему было тридцать лет, прежде чем он удостоился хоть одной милости судьбы; но как только он достиг адекватных условий свободы, он предстает перед нами совершенным и целостным, завершенным в древнем смысле этого слова".

Но его волосы седеют, а он еще не добрался до юга. Саксонский двор стал римско-католическим, и путь к благосклонности в Дрездене лежал через римских священнослужителей. Вероятно, мысль о исповедании папской религии была для Винкельмана не нова. Одно время он подумывал о том, чтобы побираться в Рим, переходя от монастыря к монастырю, под предлогом намерения сменить веру. В 1751 году папский нунций Арчинто был одним из посетителей Нетеница. Он предложил Рим в качестве подходящей сцены для достижений Винкельмана и выразил надежду на место в папской библиотеке. Кардинал Пассионий, очарованный прекрасным греческим почерком Винкельмана, был готов сыграть роль мецената, если будут внесены необходимые изменения. Винкельман принял взятку и посетил нунция в Дрездене. Все еще испытывая беспокойство при слове "профессия", он не без борьбы присоединился к Римской церкви 11 июля 1754 года.

Гете смело заявляет, что Винкельман был язычником, что ориентиры христианского мира ничего для него не значили. Ясно, что он не собирался никого вводить в заблуждение своим переодеванием; опасения инквизиции иногда проявляются во время его жизни в Риме; он вошел в Рим, как известно, с работами Вольтера при себе; мысль о том, что граф Бюнау мог подумать о нем, кажется, была для него самой большой трудностью. С другой стороны, у него, возможно, было ощущение некоего античного и как бы языческого величия римско-католической религии. Отвернувшись от раздражительного протестантизма, который был

источником скуки его юности, он мог бы поразмыслить о том, что в то время как Рим примирился с эпохой Возрождения, протестантский принцип в искусстве отрезал Германию от высшей традиции красоты. И все же для этой прозрачной натуры, с ее простотой, присущей более раннему миру, потеря абсолютной искренности, должно быть, была настоящей потерей. Гете понимает, что Винкельман принес эту жертву. И все же, подвергаясь самой жесткой критике, Винкельман, возможно, может быть оправдан. Неискренность его религиозной профессии была лишь одним из проявлений культуры, в которой моральный инстинкт, подобно религиозному или политическому, был слит с художественным. Но тогда художественный интерес заключался в том, что отчаянная верность Винкельману спасла его от посредственности, которая, не переступая никаких границ, всегда движется в бескровной рутине и упускает свой единственный шанс в жизни духа и интеллекта. Были примеры культуры, развитой поочередно всеми высокими мотивами и при этом интенсивной на каждом этапе; и целью нашей культуры должно быть достижение не только как можно более интенсивной, но и как можно более полной жизни. Но часто высшая жизнь вообще возможна только при условии выбора того, в чем чей-то мотив является исконным и сильным; и этот выбор предполагает отказ от короны, предназначенной для других. Что лучше? — открыть новое чувство, инициировать новый орган человеческого духа или культивировать многие виды совершенства до такой степени, что мы все еще остаемся за пределами их преобразующей силы? Савонарола - это один тип успеха, Винкельман - другой; критика не может отвергнуть ни того, ни другого, потому что каждый верен себе. Сам Винкельман объясняет мотив своей жизни, когда говорит: "Это будет моей высшей наградой, если потомки признают, что я писал достойно".

Некоторое время он оставался в Дрездене. Там вышла его первая книга "Размышления о подражании греческим произведениям искусства в живописи и скульптуре". Хотя она была полна неясностей, неясностей, которые сбивали с толку, но не оскорбляли Гете, когда он впервые обратился к искусствоведению, ее цель была прямой — обращение от искусственного классицизма того времени к изучению античности. Книга была хорошо принята, и королевскому духовнику была назначена пенсия. В сентябре 1755 года он отправился в Рим в компании молодого иезуита. Его познакомили с Рафаэлем Менгсом, известным в то время художником, и он нашел дом неподалеку от него, в квартале художников, в месте, откуда он мог "обозревать вечный город вдоль и поперек". Сначала он был озадачен ощущением себя чужаком на том, что было для него духовно родной землей. "К несчастью, - восклицает он по-французски, который часто выбирается им как средство выражения сильных чувств, - я один из тех, кого греки называют *opsimatheis*. — Я пришел в мир и в Италию слишком поздно". Более тридцати лет спустя Гете также, после многих устремлений и серьезной подготовки ума, посетил Италию. В юности, когда он тоже открывал для себя греческое искусство, слух о жизни этого истинного художника Винкельмана в Италии сильно тронул его. В Риме, проводя целый год за рисованием античных произведений, готовясь к "Ифигении", он обнаруживает, что стимул памяти Винкельмана постоянно действует. Римская жизнь Винкельмана была простой, первобытной, греческой. Его хрупкое телосложение позволяло ему употреблять только хлеб и вино. Осужденный многими как отступник, он не стремился к почетным местам, а только к тому, чтобы его заслуги были признаны и ему было обеспечено существование. Он был прост, но не скупился; он не хотел быть ни бедным, ни богатым.

Первые годы жизни Винкельмана в Риме представляют все элементы интеллектуальной ситуации, представляющей высочайший интерес. Биение души о ее прутья, мрачный вид, чуждые традиции, все еще варварская литература Германии - все это далеко; перед ним

адекватные условия культуры, сама священная земля, первые признаки появления новой немецкой литературы с ее широкими горизонтами, ее безграничными интеллектуальными перспективами. Данте, выходящий из тьмы Ада, наполнен острым и радостным ощущением света, которое заставляет его обращаться с ним в начале "Чистилища" удивительно трогательным и проникновенным образом. Эллинизм, который является принципом преимущественно интеллектуального света (в нашей современной культуре может быть больше красок, в средневековом духе больше тепла и глубины, но эллинизм отличается светом), всегда наиболее эффективно воспринимался теми, кто проник в него из интеллектуального мира, в котором преобладают мрачные элементы. Так было в эпоху Возрождения. Это подавление, наконец устраненное, придало силу и блеск врожденной близости Винкельмана к эллинскому духу. "До него были известны ученые люди, - говорит мадам де Сталь, - к которым можно было обращаться, как к книгам; но никто, если можно так выразиться, не становился язычником с целью проникнуть в древность". "Человек всегда является плохим исполнителем чужих концепций". — *На exécute mal ce qu'on n'a pas conçu soi-même* * - верны в меру всякого подлинного энтузиазма. Энтузиазм — вот в чем, в широком платоническом понимании Федра, заключался секрет его прорицательной Власти над эллинским миром. Этот энтузиазм, в значительной степени зависящий от темперамента тела, обладает способностью усиливать более чистые эмоции интеллекта почти физическим возбуждением. То, что его близость к эллинизму была не просто интеллектуальной, что в нее были вплетены более тонкие нити темперамента, доказывается его романтическими, пылкими дружескими отношениями с молодыми людьми. По его словам, он знал многих молодых людей, более красивых, чем архангел Гвидо. Эта дружба, соприкоснувшая его с гордостью человеческого облика и окрасившая мысли его расцветом, довела его до совершенства в примирении с духом греческой скульптуры. Свидетельством такой дружбы является письмо о вкусе, адресованное из Рима молодому дворянину Фридриху фон Бергу.

"Прошу прощения за задержку, - начинает он, - но я должен выполнить свое обещание написать эссе о вкусе к красоте в произведениях искусства, выражаясь словами Пиндара. Он говорит Агесидаму, юноше из Локри - идее те калон, хора те кекраменон, — которого он заставил ждать задуманной оды, что долг, уплаченный ростовщичеством, - это конец поношений. Возможно, это привлечет ваше расположение к моему настоящему эссе, которое получилось гораздо более подробным и обстоятельным, чем я предполагал вначале. "Тема взята от вас самих. Наше общение было коротким, слишком коротким и для тебя, и для меня; но когда я впервые увидел тебя, мне открылось родство наших душ: твоя культура доказала, что мои надежды не беспочвенны; и я нашел в прекрасном теле душу, созданную для благородства, одаренную чувством красоты. Поэтому мое расставание с тобой было одним из самых болезненных в моей жизни; и то, что это чувство сохраняется, свидетельствует наш общий друг, ибо твоя разлука со мной не оставляет мне надежды увидеть тебя снова. Пусть это эссе станет памятником нашей дружбы, которая, с моей стороны, свободна от любых эгоистичных мотивов и всегда остается предметом обсуждения и посвящается только вам".

Характерен следующий отрывок —

"Поскольку, по общему признанию, красота человека должна быть понята в соответствии с одной общей идеей, я заметил, что те, кто замечает красоту только в женщинах и кого мало трогает или вообще не трогает красота мужчин, редко обладают беспристрастным, живым, врожденным инстинктом красоты в искусстве. Таким людям красота греческого искусства

всегда будет казаться недостаточной, потому что его высшая красота скорее мужская, чем женская. Но красота искусства требует более высокой чувствительности, чем красота природы, потому что красота искусства, подобно слезам, пролитым на спектакле, не причиняет боли, лишена жизни и должна быть пробуждена и исправлена культурой. Теперь, поскольку дух культуры гораздо более силен в юности, чем в зрелом возрасте, инстинкт, о котором я говорю, должен быть развит и направлен на то, что прекрасно, до достижения того возраста, когда человек боялся бы признаться, что у него нет к этому вкуса".

Конечно, о той красоте живой формы, которая регулировала дружеские отношения Винкельмана, нельзя было сказать, что она не причиняла боли. Одна примечательная дружба, судьбу которой мы можем проследить по его письмам, начинается со старинного рыцарского письма на французском и шумно заканчивается вспышкой гневного огня. Далекие от квиетизма, мягкого безразличия искусства, такие привязанности, тем не менее, более восприимчивы, чем любые другие, равной силы, присущие чисто интеллектуальной культуре. Страсти, физического возбуждения в них ровно столько, сколько привлекает внимание к тончайшим сочетаниям цвета и формы. Эти дружеские отношения, часто возникающие по сиюминутному капризу, делают письма Винкельмана с их тревожным колоритом поучительным, но причудливым дополнением к Истории искусства, этим святилищем серьезности и мягкого света, окружающим семью немых олимпийцев. Впечатление, которое литературная жизнь Винкельмана производила на окружающих, было скорее возбуждением, интуицией, вдохновением, чем созерцательной эволюцией общих принципов. Быстрый, восприимчивый энтузиаст, выдававший свой темперамент даже внешне, по оливковому цвету лица, глубоко посаженным, пронзительным глазам, быстрым движениям, постигал тончайшие принципы эллинской манеры не разумом, а инстинктом или осязанием. Немецкий биограф Винкельмана сравнил его с Колумбом. Это не самое удачное сравнение, но оно напоминает отрывок, в котором Эдгар Кинэ описывает знаменитое путешествие великого первооткрывателя. Его наука часто ошибалась; но у него был способ сразу оценить малейший признак суши по плывущим водорослям или пролетающей птице; казалось, он действительно был ближе к природе, чем другие люди. И этот мир, в котором другие пребывали в таком смущении, кажется, пробуждает в Винкельмане новые чувства, способные справиться с ним. Он соприкасается с ней; она проникает в него и становится частью его темперамента. Он реконструирует свои труды с постоянным обновлением проницательности; он улавливает нить целой последовательности законов в каком-нибудь углублении руки или разделении волос; он, кажется, осознает эту фантазию о воспоминании забытого знания, скрытого на время в самом разуме; как будто разум одного человека, влюбленного и философа одновременно, в какой-то фазе предсуществования — *philosophêsas pote met' erôtos.*+ — попавшего в новый цикл, начинает свою интеллектуальную карьеру заново, но с определенной способностью предвосхищать ее результаты. Так проявляется истинность суждений Гете о своих произведениях; они — жизнь, живое существо, созданное для тех, кто жив - бесконечные перемены в жизни, вечная свобода.

В 1758 году кардинал Альбани, собравший на своей римской вилле драгоценную коллекцию древностей, стал покровителем Винкельмана. Помпеи только что открыли свои сокровища; Винкельман собрал первые плоды. Но его план посещения Греции остался невыполненным. С самого своего первого приезда в Рим он постоянно держал в поле зрения Историю древнего искусства. Все остальные его работы были подготовкой к этому. Наконец, она появилась в 1764 году; но даже после ее публикации Винкельман все еще был занят ее совершенствованием. Именно с его времени многие из наиболее значительных образцов греческого искусства были

подвергнуты критике. Он почти ничего не видел из того, что мы приписываем эпохе Фидия; и поэтому его концепция греческого искусства имеет тенденцию ставить простую элегантность императорского общества древнего Рима на место суровой и сдержанной грации палестры. По большей части ему приходилось проникать в греческое искусство через копии, имитации, а позже и само римское искусство; и неудивительно, что эта мутная среда оставила в реальных результатах Винкельмана многое, что более привилегированная критика может исправить.

Он прожил в Риме двенадцать лет. Восхищенный Германией, он много раз звонил ему. Наконец, в 1768 году он отправился вновь посетить страну своего рождения; и когда он покидал Рим, им овладела странная, вывернутая наизнанку тоска по дому, странное нежелание покидать его вообще. Он добрался до Вены. Там его осыпали почестями и подарками: его ждали другие города. Девятнадцатилетний Гете, изучавший искусство в Лейпциге, ожидал его приезда с тем тоскливым нетерпением, которое было характерно для его юности, когда пришло известие об убийстве Винкельмана. Вся его "усталость от Севера" пробудилась с удвоенной силой. Он покинул Вену, намереваясь поспешить обратно в Рим, а в Триесте произошла задержка на несколько дней. Со свойственной ему открытостью Винкельман поделился своими планами с попутчиком по имени Арканджели и показал ему золотые медали, полученные в Вене. Алчность Арканджели возросла. Однажды утром он вошел в комнату Винкельмана под предлогом того, что уходит. Винкельман тогда писал "памятные записки для будущего редактора журнала "История искусств"", все еще стремясь к совершенству своей великой работы. Арканджели умолял показать медали еще раз. Когда Винкельман наклонился, чтобы достать их из сундука, ему на шею набросили веревку. Некоторое время спустя ребенок, чьим обществом Винкельман воспользовался, чтобы задержаться, постучал в дверь и, не получив ответа, поднял тревогу. Винкельман был найден опасно раненным и скончался несколько часов спустя, после принятия последних причастий. Казалось, что боги в награду за его преданность им даровали ему смерть, которой он вполне мог желать из-за ее быстроты и предоставленных возможностей. "У него есть то преимущество, - говорит Гете, - что он остается в памяти потомков вечно способным и сильным; ибо образ, в котором человек покидает мир, - это образ, в котором он движется среди теней". И все же, возможно, не стоит причудливо сожалеть о том, что предполагаемая им встреча с Гете так и не состоялась. Гете, тогда, в расцвете своей замечательной юности, все еще невозмутимый "давлением и бурей" своей ранней зрелости, ожидал Винкельмана с величайшим любопытством. Как бы то ни было, Винкельман стал для него чем-то вроде того, чем Вергилий был для Данте. И Винкельман, с его пламенной дружбой, достиг того возраста и того периода культуры, когда эмоции, до сих пор порывистые, иногда концентрируются в жизненно важных, неизменных отношениях. История немецкой литературы, похоже, утратила шанс на одну из тех знаменитых дружеских связей, сама традиция которых становится стимулом для развития культуры и оказывает непреходящее влияние.

На одной из фресок Ватикана Рафаэль увековечил традиции католической религии. На фоне безмятежного неба, озаренного блаженным видением, выстроены великие персонажи христианской истории, в центре которых совершается Таинство. На другой фреске Рафаэля в той же квартире изображена совсем другая компания, на обеих присутствует только Данте. Окруженный музами греческой мифологии, под лавровыми зарослями восседает Аполлон, у ног которого находятся кастальские источники. По обе стороны сгруппированы те, на кого снизошел дух Аполлона, поэты классической школы и эпохи Возрождения, к которым стекают воды Касталии, реки, радующей этот другой "град Божий". На этой фреске Рафаэль увековечивает классическую традицию, ортодоксальность вкуса. Интеллектуальная история

Винкельмана подтверждает подлинность притязаний этой традиции на человеческую культуру. В странах, где зародилась эта традиция, где она все еще таилась в своих собственных художественных реликвиях, а языковые изменения не нарушили ее преемственности, национальная гордость иногда может заново разжечь энтузиазм по отношению к ней. Инопланетяне могли бы подражать этому энтузиазму, и классицизм время от времени становится интеллектуальной модой. Но язык Винкельмана был удален от этих пережитков классического духа не дальше, чем местные аспекты и ассоциации; и он жил в то время, когда в Германии классические исследования были в немилости. И все же, находясь вдали от времени и места, он чувствует эллинский мир, угадывает те каналы древнего искусства, в которых все еще циркулирует его жизнь, и, подобно Сциллу, полуварварскому, но эллинизирующемуся царю из прекрасной истории Геродота, неудержимо привлекает его. Это свидетельство авторитета эллинской традиции, ее пригодности для удовлетворения некоторых жизненно важных потребностей интеллекта, которое Винкельман вносит как гениальный человек-одиночка, предлагается также всеобщей историей разума. Духовные силы прошлого, которые побудили и проинформировали культуру грядущей эпохи, действительно живут внутри этой культуры, но ведут поглощенную, подпольную жизнь. Один только эллинский элемент не был так поглощен или удовлетворен этой подземной жизнью; время от времени он выходил на поверхность; культура возвращалась к своим истокам, чтобы быть проясненной и исправленной. Эллинизм - это не просто впитанный элемент нашей интеллектуальной жизни; это сознательная традиция в ней.

Опять же, индивидуальный гений всегда работает в условиях времени и места: его продукты окрашены различными аспектами природы, типом человеческого облика и внешними манерами жизни. Таким образом, в искусстве присутствует элемент перемен; критика никогда ни на минуту не должна забывать, что "художник - дитя своего времени". Но помимо этих условий времени и места, и независимо от них, существует также элемент постоянства, стандарт вкуса, который исповедует гений. Этот стандарт поддерживается чисто интеллектуальной традицией. Она воздействует на художника не как одно из влияний его собственной эпохи, а через те художественные произведения предыдущего поколения, которые впервые возбудили в нем чувство красоты, направив его в определенное русло. Таким образом, высшие художественные произведения последующих поколений образуют ряд возвышенных точек, каждая из которых отражает странный свет, источник которого находится не в атмосфере вокруг и над ними, а на стадии развития общества, отдаленной от нашей. Стандарт вкуса, таким образом, был установлен в Греции в определенный исторический период. Традиция для всех последующих поколений, она берет начало в спонтанном росте под влиянием греческого общества. При каких условиях возник этот идеал, этот стандарт художественной ортодоксальности? Как Греция смогла навязать свою мысль Европе?

Греческое искусство, когда мы впервые обращаем на него внимание, тесно связано с греческой религией. Мы привыкли думать о греческой религии как о религии искусства и красоты, религии, идолами которой являются олимпийский Зевс и Афина Полия, а поэмы Гомера - священные книги. Так, кардинал Ньюман говорит о "классическом политеизме, который был веселым и изящным, что было естественно в цивилизованную эпоху". Однако такая точка зрения является лишь частичной. В ней взгляд прикован к острой, яркой грани высокой эллинской культуры, но упускается из виду мрачный мир, через который она проходит. Греческая религия, там, где мы можем наблюдать ее наиболее отчетливо, представляет собой одновременно великолепную ритуалистическую систему и цикл поэтических концепций.

Религии, вырастающие по естественным законам из жизни человека, видоизменяются тем, что видоизменяет его жизнь. Они разгораются под ясным небом, они становятся либеральными по мере расширения социальных рамок, они становятся интенсивными и пронзительными в расщелинах человеческой жизни, где дух узок и замкнут, а звезды видны в полдень; и точный анализ этих различий является одной из важнейших функций религиозной критики. Тем не менее, широкая основа всех религий, существующих для большинства людей, в простой человеческой природе, - это универсальное языческое чувство, язычество, существовавшее до греческой религии и проникшее далеко вперед в христианский мир, неискоренимое, как какой-нибудь устойчивый рост растения, потому что его семя является элементом самой почвы, из которой оно произрастает.

Это языческое чувство измеряет печаль, которой наполняется человеческий разум всякий раз, когда его мысли блуждают далеко от того, что есть здесь и сейчас. Он окружен представлениями о непреодолимых силах природы, по большей части направленных против человека, но в этом также секрет его удачи, делающей землю золотой, а виноград - огненным для него. Он создает богов по своему образу и подобию, богов, улыбающихся и увенчанных цветами, или истекающих кровью из-за какой-нибудь печальной участи, чтобы утешить его своими ранами, которые никогда не заживают из поколения в поколение. Мысль о смерти приходит с приступом тоски по дому. Он навсегда остался бы дома, на земле, если бы мог. Когда она теряет свой цвет и чувства ослабевают, он прижимается к ней все теснее; но поскольку разложение костей и плоти должно продолжаться до конца, он остерегается талисманов, которые могут обладать какой-то дружественной силой, когда произойдет неизбежное кораблекрушение. Такое чувство является частью вечной основы всех религий, действительно видоизмененной с изменением времени и места, но нерушимой, потому что его корни уходят так глубоко в землю человеческой природы. Дыхание религиозных инициаторов проходит над ними; некоторые "поднимаются с крыльями, как орлы", но общий уровень религиозной жизни не меняется постоянно. Религиозный прогресс, как и любой чисто духовный прогресс, доступен лишь немногим. Это чувство с древнейших времен связывалось с определенными обычаями патриархальной жизни: разжиганием огня, омовением тела, забоем стада, сбором урожая, праздниками и танцами. Здесь зарождается ритуал, поначалу такой же случайный и незафиксированный, как чувство, которое он выражает, но которому суждено стать постоянным элементом религиозной жизни. Обычаи патриархальной жизни меняются; но этот зародыш ритуала остается, продвигаемый теперь с сознательно религиозным мотивом, теряя свой домашний характер и, следовательно, становясь все более и более необъяснимым с каждым поколением. Такое языческое богослужение, несмотря на местные вариации, по сути единое, является элементом всех религий. Это обезболивающее, которое религиозный принцип, подобно введению опиатов неизлечимым, добавил к закону, делающему жизнь подавляющего большинства человечества мрачной.

Более определенные религиозные концепции приходят из других источников и различными способами фиксируются на этом ритуале, изменяя его и придавая ему новое значение. В Греции они были заимствованы из мифологии, которая сама по себе вообще не имела религиозного источника, но со временем превратилась в совокупность религиозных представлений, полностью человеческих по форме и характеру. К непрогрессивному ритуальному элементу он привнес эти концепции - *hê pterou dynamis*, силу крыла — элемент утонченности, вознесения с обещанием бесконечной судьбы. В то время как ритуал остается неизменным, эстетический элемент, лишь случайно связанный с ним, расширяется вместе со свободой и подвижностью

интеллектуальных вещей. Неизменным элементом всегда является религиозный обряд; изменчивым, незакрепленным элементом является миф, религиозная концепция. Эта религия сама по себе языческая, и в любом широком взгляде на нее присутствует языческая печаль. Это не сразу и для большинства становится высшей эллинской религией. Сельские жители, конечно, бережно относятся к некрасивым идолам прежних времен, таким как те, которые, как обнаружил Павсаний, все еще благочестиво хранятся в Аркадии. Афиней рассказывает историю о человеке, который, придя в храм Латоны, ожидал найти какое-нибудь достойное изображение матери Аполлона и рассмеялся, увидев лишь бесформенную деревянную фигуру. У более диких народов есть и более дикие боги, которые, однако, в Афинах, или Коринфе, или Лакедемонне, постоянно меняясь вместе с почитателями, в которых они живут, движутся и имеют свое бытие, заимствуют кое-что от величия и утонченности тамошней человеческой природы. В греческой религии тоже есть свои нищенствующие, свои очищения, свой антиномический мистицизм, свои одежды, приносимые в жертву богам, свои статуи, облепленные поцелуями, свои преувеличенные суеверия, предназначенные только для простолюдинов, свое поклонение скорби, свои аддолораты, свои скорбные мистерии. Едва ли это дикая или меланхолическая нотка средневековой церкви, но она была предвосхищена греческим политеизмом! Что мы должны были подумать о головокружительной пророчице в самом центре греческой религии? Высшая эллинская культура - это острая грань света в этом мраке. Обжигающее, дурманящее вино становится в более счастливом климате чистым и бодрящим. Дорийский культ Аполлона, рационального, сдержанного, жизнерадостного, с его непрерывным дневным светом, всегда противостоящий печальным хтоническим божествам, является стремящимся элементом, силой и пружиной которого возвышает себя греческая религия. Из греческой религии, при благоприятных условиях, возникает греческое искусство, служащее человеческой культуре. Привилегией греческой религии была способность трансформироваться в художественный идеал.

Ибо мысли греков о самих себе и об их отношении к миру вообще всегда были в величайшей готовности превратиться в объекты для чувств. В этом заключается главное различие между греческим искусством и мистическим искусством христианского средневековья, которое всегда стремилось выразить мысли, выходящие за рамки самого себя. Возьмем, к примеру, характерное произведение средневековья - "Коронацию Богородицы" Анджелико в монастыре Святого Марка во Флоренции. В каком-то странном лунном ореоле восседают Иисус и Дева-Мать, облаченные в мистические белые одежды, наполовину саван, наполовину священническое полотно. Иисус с розовым нимбом и длинными светлыми волосами — танкам лана альба и танкам никс — персонажа Апокалипсиса, тонкими кончиками пальцев возлагает жемчужный венец на голову Марии, которая, похожая на труп в своей утонченности, наклоняется вперед, чтобы принять его, свет ложится, как снег, на ее лоб. Конечно, о фреске Анджелико нельзя сказать, что она облакает в осмысленную форму наши самые высокие мысли о человеке и его отношении к миру; но она не сделала этого должным образом даже для Анджелико. Для него все внешнее или осязаемое в его работах — волосы, похожие на шерсть, розовый нимб, жемчужная корона — это всего лишь символ или прообраз действительно невыразимого мира, к которому он хочет направить свои мысли; он бы отказался от мысли, что то, что воспринимается глазом, - это все. Следовательно, такие формы искусства неадекватны материи, которую они облачают; они всегда остаются ниже ее уровня. Нечто подобное справедливо и для восточного искусства. Как в средние века из-за преувеличенной внутренней направленности, так и на Востоке из-за расплывчатости, отсутствия определенности в

мышлении, материя, представленная искусству, неуправляема, и чувственные формы тщетно борются с ней. Многоголовые боги Востока, ориентализированная многогрудая Диана Эфесская, подобно фреске Анджелико, в лучшем случае являются перегруженными символами, средством намека на идею, которую искусство не может адекватно или полностью выразить, которая все еще остается в мире теней.

Но возьмем произведение греческого искусства — Венеру Мелосскую. Это ни в коем случае не символ, не намек на что-либо, кроме ее собственной победоносной справедливости. Разум начинается и заканчивается конечным образом, но при этом не теряет ни малейшей части духовного мотива. Этот мотив не привязан легкомысленно к чувственной форме, как ее значение к аллегории, но насыщает ее и тождественен ей. Греческий ум продвинулся к определенной стадии саморефлексии, но был осторожен, чтобы не выходить за ее пределы. В восточной мысли повсюду существует смутное представление о жизни, но нет истинного понимания себя разумом, нет знания о различии природы человека: в своем сознании самого себя человечество все еще путается с фантастической, неопределенной жизнью животного и растительного мира. С другой стороны, в греческой мысли признается "господство души"; это господство придает авторитет и божественность человеческим глазам, рукам и ногам; неодушевленная природа отодвигается на задний план. Но именно здесь греческая мысль находит свой счастливый предел; она еще не стала слишком замкнутой; разум еще не научился хвастаться своей независимостью от плоти; дух еще не поглотил все своими эмоциями и не отразил повсюду свой собственный цвет. Она действительно посвятила себя череде размышлений, которые должны закончиться пренебрежением к форме, ко всему внешнему, к преувеличенному идеализму. Но этот конец все еще далек: он еще не погрузился в глубины религиозного мистицизма.

Это идеальное искусство, в котором мысль не выходит за рамки своего чувственного воплощения и не выходит за рамки положенного диапазона, не могло возникнуть в некрасивой или бедной фазе жизни. К этой деликатной паузе в греческом размышлении по какой-то высшей случайности присоединилась совершенная животная природа греков. Вот два условия художественного идеала. Влияния, которые усовершенствовали животную природу греков, являются частью процесса, посредством которого был развит "идеал". Те "Матери", которые во второй части "Фауста" формируют и переделывают типичные формы, появляющиеся в истории человечества, на заре греческой культуры руководили таким сочетанием счастливых физических условий, которое всегда порождало по законам природы редкий тип интеллектуальной или духовной жизни. Этот нежный воздух, "проворно и сладостно дающий о себе знать" чувствам, более тонкие аспекты природы, более тонкая известь и глина человеческих форм и лепка изящных очертаний человеческого лица — вот удача грека, когда он вступает в жизнь. Красота становится отличием, как гениальность или благородное место.

"Ни у одного народа, - говорит Винкельман, - красота не ценилась так высоко, как у греков. Жрецы юного Юпитера в Эгее, исменийского Аполлона и жрец, который в Танагре возглавлял процессию Меркурия, неся на плечах ягненка, всегда были юношами, которым присуждалась награда за красоту. Жители Эгесты воздвигли памятник некоему Филиппу, который не был их соотечественником, а был родом из Кротона, за его выдающуюся красоту; и люди совершали у него подношения. В древней песне, приписываемой Симониду или Эпихарму, из четырех желаний первым было здоровье, вторым - красота. И поскольку греки так стремились к красоте и ценили ее, каждый красивый человек стремился стать известным всему народу благодаря

этому отличию и, прежде всего, утвердить себя в глазах художников, потому что они присудили награду; и это было для художников поводом всегда иметь перед глазами высшую красоту. Красота даже давала право на славу; и мы находим в греческих историях самых красивых людей, выделявшихся среди прочих. Некоторые славились красотой одной-единственной части своей формы; например, Деметрия Фалерея за его красивые брови прозвали Чаритоблефарос. Кажется, даже считалось, что появлению на свет красивых детей могли бы способствовать призы. Об этом свидетельствует существование конкурсов красоты, которые в древние времена были учреждены Кипселом, царем Аркадии, у реки Алфей; а на празднике Аполлона Филейского юношам предлагался приз за самый ловкий поцелуй. Это было решено судьей; как и в Мегаре, у могилы Диокла. В Спарте и на Лесбосе, в храме Юноны и у паррасий были состязания женщин на красоту. Всеобщее уважение к красоте зашло так далеко, что спартанские женщины ставили в своих спальнях Нирея, нарцисса или гиацинта, чтобы рожать красивых детей".

Итак, по нескольким случайным антикварным высказываниям, по нескольким лицам, резко выступающим из волн, Винкельман, какой бы манерой он ни руководствовался, угадывает темперамент античного мира и то, что его восхищало. Оно ушло вместе с той далекой эпохой, и мы можем рискнуть остановиться на нем. Какой остротой и реальностью оно обладает, так это остротой и реальностью внезапно остановившейся жизни. Греческая система гимнастики возникла как часть религиозного ритуала. Поклоняющийся должен был представить себя богам, становясь таким же подвижным и красивым, белым и красным, как они. Красота палестры и красота мастерской художника воздействовали друг на друга. Юноша пытался соперничать со своими богами; и его возросшая красота вернулась к ним. — "Беру богов в свидетели, я предпочел бы иметь прекрасное тело, чем королевскую корону" — Всемогущий пантас теус ме хелестай ан тен басилеос архен анти ту калос эйнай+ — вот форма, в которой одна эпоха мира выбрала высшую жизнь. — Совершенный мир, если бы боги могли вечно казаться только быстрыми и прекрасными, белыми и красными! Давайте не будем сожалеть о том, что эта невозмутимая юность человечества, удовлетворенная видением самого себя, в должное время перешла в скорбную зрелость; ибо духу уже была уготована глубокая радость от того, что идеал этой юности все еще полон жизни в могиле.

Из этого следовало, что греческий идеал выражал себя преимущественно в скульптуре. В любом искусстве есть чувственный элемент, цвет, форма, звук — в поэзии умелое воспроизведение всего этого вместе с глубокой, радостной чувственностью движения, и каждое из них может быть средством достижения идеала: отчасти это случайность, которая в каждом отдельном случае делает прирожденного художника, поэта или живописца скорее скульптором. Но поскольку сам разум прошел историческое развитие, одна форма искусства, в силу самой ограниченности своего материала, может быть более адекватной, чем другая, для выражения любой фазы этого развития. Различные установки воображения имеют врожденное сходство с различными типами чувственных форм, так что они сочетаются друг с другом с полнотой и легкостью. Таким образом, искусства можно расположить в ряд, который соответствует ряду изменений в самом человеческом сознании. Архитектура, которая начинается с практической потребности, может лишь смутным намеком или символом выразить дух или разум художника. Он закрывает от себя свою печаль, или блуждает в запутанных хитросплетениях вещей, или проецирует на него свою цель, четкую и искреннюю, или

обнажается навстречу солнечному свету. Но эта одухотворенность, скорее ощущаемая, чем видимая, может лишь таиться в архитектурной форме в виде изменчивых эффектов, которые можно извлечь из нее путем рефлексии. Их выражение, на самом деле, вообще не является чувственным. Поскольку человеческая форма не является предметом, с которым она имеет дело, архитектура - это способ сосредоточения художественных усилий, когда мысли человека о самом себе все еще неясны, когда он все еще мало озабочен теми гармониями, бурями, победами невидимого и интеллектуального мира, которые, воплощаясь в телесную форму, придают ей интерес и значимость, присущие ей одной. Искусство Египта с его высочайшими архитектурными эффектами - это, согласно прекрасному сравнению Гегеля, Мемнон, ожидающий наступления дня, дня греческого духа, гуманистического духа с его силой слова.

Опять же, живопись, музыка и поэзия, с их бесконечной силой сложности, являются особыми искусствами романтической и современной эпох. В них, с предельным ослаблением деталей, могут быть переведены все тонкости мысли и чувства, сопутствующие сознанию, с восторгом размышляющему о самом себе. Благодаря градациям оттенков, изысканным интервалам они проецируют во внешней форме то, что является наиболее внутренним в страсти или чувстве. Между архитектурой и такими романтическими искусствами, как живопись, музыка и поэзия, стоит скульптура, которая, в отличие от архитектуры, непосредственно имеет дело с человеком, в то время как она контрастирует с романтическими искусствами, потому что не является самоаналитической. Оно в большей степени, чем любое другое искусство, связано с человеческой формой, само по себе являющейся единым средством духовного выражения, трепещущим, краснеющим, тающим, как роса, от внутреннего волнения. Та духовность, которая лишь таится в архитектуре как изменчивый эффект, в скульптуре охватывает весь данный материал и пронизывает его образным мотивом; и на первый взгляд скульптура, с ее прочностью формы, кажется вещью более реальной и наполненной, чем расплывчатый, абстрактный мир поэзии или живописи. Однако на самом деле все наоборот. Речь и действие показывают человека таким, какой он есть, более непосредственно, чем игра мускулов и формирование плоти; и над этим властвует поэзия. Живопись, загорающаяся краской на лице и расширяющая свет в глазах, музыка, за счет своей тонкой гаммы тонов, могут самым утонченным образом передать один момент страсти, распутывая ее тончайшие нити.

Но почему скульптура должна таким образом ограничивать себя чистой формой? Потому что благодаря этому ограничению она становится совершенным средством выражения одного специфического мотива творческого интеллекта. Поэтому он отказывается от всех тех атрибутов своего материала, которые не способствуют этому мотиву. Действительно, с самого начала у него были незафиксированные претензии на цвет; но этот элемент цвета в нем всегда был более или менее условным, без плавления или модуляции тонов, никогда не допуская большего, чем очень ограниченный реализм. Это поддерживалось главным образом как религиозная традиция. По мере того, как искусство скульптуры переставало быть просто декоративным и подчиняться архитектуре, оно обращалось к чистой форме. Он отказывается от силы выражения более низкими или повышенными тонами. В нем ни один член человеческого облика не является более значительным, чем все остальные; глаз широкий и без зрачка; губы и лоб едва ли менее значимы, чем руки, грудь и ступни. Но ограниченность его ресурсов является частью его гордости: у него нет фона, нет неба или атмосферы, чтобы предложить и интерпретировать цепочку чувств; немного предполагаемого движения и много чистого света на его сверкающих поверхностях с чистой формой — только это.

И оно приобретает больше, чем теряет, этим ограничением своих собственных отличительных мотивов; оно раскрывает человека в покое его неизменных характеристик. Этот белый свет, очищенный от гневных, похожих на кровь пятен действия и страсти, раскрывает не то, что случайно в человеке, а спокойную божественность в нем, в противоположность беспокойным случайностям жизни. Искусство скульптуры свидетельствует о первом наивном, незамутненном признании человека самим собой; и это является доказательством высоких художественных способностей греков, что они осознали и остались верны этим изысканным ограничениям, но, несмотря на них, придали своим творениям подвижную, живую индивидуальность.

Heiterkeit — беспечность или покой, и Allgemeinheit — всеобщность или широта, являются, таким образом, высшими характеристиками эллинского идеала. Но эта общность или широта не имеет ничего общего с небрежным наблюдением, необученной мыслью, вялым исполнением, которые иногда претендуют на превосходство в искусстве под предлогом "широты" или "обобщенности". Эллинская широта и общность проистекают из культуры мелкой, суровой, постоянно обновляющейся, исправляющей и концентрирующей свои впечатления в определенных полноценных типах.

В основе всякого художественного гения лежит способность воспринимать человечество новым и поразительным образом, ставить счастливый мир, созданный им самим, на место более низкого мира наших обычных дней, создавать вокруг себя атмосферу с новой силой преломления, отбирать, трансформировать, рекомбинировать передаваемые образы в соответствии с выбором творческого интеллекта. Используя эту силу, живопись и поэзия имеют практически неограниченное разнообразие сюжетов. Диапазон персонажей, открытых им, столь же разнообразен, как и сама жизнь; ни один персонаж, каким бы тривиальным, уродливым или непривлекательным он ни был, не может устоять перед их магией. Это потому, что эти искусства могут выполнять свою функцию в выборе и развитии какой-то особой ситуации, которая возвышает или прославляет персонажа, что само по себе не является поэтическим. Чтобы осознать эту ситуацию, определить в холодной и пустой атмосфере фокус, где лучи, сами по себе бледные и бессильные, объединяются и начинают гореть, художнику, возможно, действительно придется использовать самые хитроумные детали, тысячекратно усложнить и усовершенствовать мысль и страсть. Давайте возьмем блестящий пример из стихотворений Роберта Браунинга. Его поэзия - это в высшей степени поэзия ситуаций. Сами персонажи всегда имеют второстепенное значение; часто они сами по себе не представляют особого интереса; кажется, что они по странной случайности пришли к нему с другого конца света. Его дар проявляется в том, как он принимает такого персонажа, ставит его в какую-то ситуацию или воспринимает его в какой-то деликатный период жизни, в который на мгновение он становится идеальным. В стихотворении, озаглавленном "Байроновы ночи", в его драматических образах мы видим единственный момент страсти, воплощенный таким изысканным способом. Эти два пресыщенных парижанина сами по себе не интересны: они начинают интересовать нас только тогда, когда оказываются в ситуации выбора. Но чтобы различить этот момент, сделать его заметным для нас, чтобы мы могли "найти" его, какая паутина намеков, какие двойные и тройные отражения ума от самого себя, какой искусственный свет создается и рассеивается над выбранной ситуацией; на каком тонком острие иглы уравновешен этот маленький мир страсти! И все же, несмотря на эту запутанность, в стихотворении отчетливо прослеживается центральный мотив. Мы получаем от него впечатление единого образного тона, единого творческого акта.

Для создания таких эффектов вообще требуются все ресурсы живописи, с ее силой косвенного выражения, второстепенными, но значимыми деталями, ее атмосферой, передними и задними планами. Чтобы воспроизвести их в выдающейся степени, требуются все ресурсы поэзии, языка в его наиболее очищенной форме, его отдаленных ассоциаций и предположений, его двойного и тройного освещения. Этими средствами скульптура не может управлять. Следовательно, в нем первостепенное значение имеет не особая ситуация, а тип, общий характер предмета, подлежащего описанию. В поэзии и живописи ситуация преобладает над персонажем; в скульптуре персонаж преобладает над ситуацией. Исключенный из-за надлежащего ограничения своего материала из разработки изысканных ситуаций, он вынужден выбирать из избранного числа типов, по своей сути интересных - интересных, то есть независимо от какой-либо особой ситуации, в которую они могут быть брошены. Скульптура находит секрет своей силы в представлении этих типов в их широких, центральных, пронзительных линиях. Этого она достигает не путем накопления деталей, а абстрагируясь от них. Все случайное, все, что отвлекает от простого воздействия на нас высших типов человечества, все следы в них общности мира, постепенно стирается.

Произведения искусства, созданные в соответствии с этим законом, и только они, действительно характеризуются эллинской общностью или широтой. Во всех направлениях это закон ограничений. Это всегда удерживает страсть ниже той степени интенсивности, при которой она обязательно должна быть преходящей, никогда не сводя черты лица к одной ноте гнева, желания или удивления. В некоторых из более слабых аллегорических рисунков средневековья мы находим отдельные черты, изображаемые множеством масок; его религиозное искусство познакомило нас с лицами, неподвижно застывшими в пустых образах безмятежной задумчивости. Мужчины и женщины, опять же, в суете жизни часто носят на себе резкий отпечаток одного всепоглощающего мотива, от которого, как говорят, смерть освобождает их черты. Все подобные примеры могут быть отнесены к разряду гротеска; а эллинский идеал не имеет ничего общего с гротеском. Это позволяет страсти легко играть на поверхности индивидуальной формы, ничем не теряя при этом ее центральной бесстрастности, ее глубины и покоя. Для всех, кроме представителей высшей культуры, сдержанные лица богов всегда будут иметь что-то пресное.

Опять же, в лучшей греческой скульптуре была нарушена архаическая неподвижность, ее формы пришли в движение; но это движение всегда держится в резерве и очень редко приводит к какому-либо определенному действию. Какими бы бесконечными ни были позы греческой скульптуры, какими бы изысканными ни были изобретения греков в этом направлении, действия или ситуации, которые она допускает, просты и немногочисленны. Греческой мадонны нет; богини всегда бездетны. Выбраны те действия, которые не имели бы значения, если бы не божественная личность — завязывание сандалий или подготовка к омовению. Когда разрешается более сложное и значительное действие, его чаще всего изображают только что завершенным, так что нетерпеливое ожидание исключается, как в изображении Аполлона сразу после умерщвления Питона или Венеры с яблоком Париса уже в руке. "Лаокоон", со всей той терпеливой наукой, благодаря которой он одержал победу над почти неуправляемым предметом, знаменует период, когда скульптура начала стремиться к эффектам, законным, поскольку восхитительным, только в живописи.

Волосы, столь богатый источник выразительности в живописи, поскольку по сравнению с глазами или губами они просто драпировка, ускользают от внимания; их текстура, как и цвет,

утрачены, их расположение обозначено слабо и строго, без прерывистого или запутанного освещения. Глаза широко раскрыты и бесцельны, они ничего не фиксируют своим взглядом и не приковывают мозг к какому-либо особому внешнему объекту, брови без волос. Опять же, греческая скульптура имеет дело почти исключительно с молодостью, где формирование органов тела все еще как бы приостановлено между ростом и завершением, обозначено, но не подчеркнуто; где переход от изгиба к изгибу настолько деликатен и неуловим, что Винкельман сравнивает его со спокойным морем, которое, хотя мы понимаем, что оно находится в движении, мы, тем не менее, рассматриваем как образ покоя; где, следовательно, точную степень развития так трудно уловить. Если бы среди крушения всего остального нужно было спасти хоть одно произведение эллинского искусства, то, возможно, из "прекрасного множества" Панафинейского фриза можно было бы выбрать эту шеренгу юношей на лошадях, с их спокойными взглядами, их гордыми, терпеливыми губами, их сдержанными поводьями, всем их телом в изысканном служении. Эта бесцветная, неклассифицируемая чистота жизни с ее смешением и взаимопроникновением интеллектуальных, духовных и физических элементов, все еще сложенных вместе, таящих в себе возможности целого мира, заключенного в ней, является высшим выражением безразличия, которое лежит за пределами всего относительного или частичного. Повсюду ощущается эффект пробуждения, только что нарушенного сна ребенка. Все эти эффекты объединены в одном экземпляре — украшении Берлинского музея, юноше, получившем приз борца с поднятыми и раскрытыми руками в знак восхваления победы. Свежий, незамысловатый, это образ человека, впервые пробуждающегося от сна природы, его белый свет не окрашивается никаким односторонним опытом. Он бесхарактерен в той мере, в какой характер предполагает подчинение случайным влияниям жизни.

"Это чувство, - говорит Гегель, - совершенного моделирования божественных и человеческих форм было в высшей степени присуще Греции. В лице ее поэтов и ораторов, историков и философов Грецию невозможно представить с центральной точки зрения, если в качестве ключа к ее пониманию не привести понимание идеальных форм скульптуры и не рассматривать образы государственных деятелей и философов, а также эпических и драматических героев с художественной точки зрения. Ибо те, кто действует, а также те, кто творит и думает, обладали в те прекрасные дни Греции этим пластичным характером. Они велики и свободны, и выросли на почве своей собственной индивидуальности, создавая себя из самих себя и формируя себя такими, какими они были и хотели быть. Эпоха Перикла была богата такими персонажами; сам Перикл, Фидий, Платон, прежде всего Софокл, также Фукидид, Ксенофонт и Сократ, каждый в своем порядке, совершенство одного не умалялось совершенством других. Они сами по себе идеальные художники, отлитые каждый по одной безупречной форме, произведения искусства, которые предстают перед нами как бессмертное воплощение богов. К этому моделированию также относятся те телесные произведения искусства, победители Олимпийских игр; да! и даже Фрина, которая, как прекраснейшая из женщин, вышла обнаженной из воды в присутствии собравшейся Греции".

Этим ключом к пониманию греческого духа Винкельман обладал в своей собственной природе, которая сама по себе была подобна реликвии классической древности, случайно открытой для нашей чуждой, современной атмосферы. К критике этого непревзойденного греческого моделирования он привлек не только свою культуру, но и свой темперамент. Мы видели, насколько определенным был ведущий мотив этой культуры; как, подобно некоему центральному стержню, она поддерживала всестороннее единство его жизни, несмотря на тысячи отвлекающих факторов. Интересы, не принадлежащие ему и не предназначенные для

него, никогда не беспокоили его. В вопросах морали, как и в критике, он следовал подсказке инстинкта, безошибочного чутья. Проникая в античный мир своей страстью, своим темпераментом, он не провозглашал никаких формальных принципов, всегда жестких и односторонних. Каким бы мелочным и озабоченным ни было его воспитание, он никогда не занимался односторонним самоанализом. Вечно занятый собой, совершенствуя себя и развивая свой гений, он не был доволен, как это часто бывает с подобными натурами, тем, что атмосфера между ним и другими умами была густой и затуманенной; он постоянно ревниво облекал свой смысл в форму, выразительную, ясную, объективную. Этот темперамент он лелеял и укреплял благодаря дружбе, которая всегда поддерживала его в непосредственном контакте с духом молодости. Красота греческих статуй была бесполой красотой: статуи богов не имели ни малейших признаков пола. Здесь присутствует моральная бесполость, своего рода неэффективная целостность природы, но со своей собственной истинной красотой и значимостью.

Одним из результатов этого темперамента является безмятежность — *Heiterkeit*, — которая характеризует обращение Винкельмана к чувственной стороне греческого искусства. Эта безмятежность, возможно, в значительной степени является негативным качеством: это отсутствие какого-либо чувства нужды, испорченности или стыда. С чувственным элементом в греческом искусстве он обращается в языческой манере; и что это подразумевает? Иногда говорят, что искусство - это средство спасения от "тирании чувств". Возможно, так оно и есть для зрителя: он может обнаружить, что зрелище высочайших произведений искусства отнимает у чувственной жизни что-то от ее мутной лихорадки. Но это возможно для зрителя только потому, что художник, создавая эти работы, постепенно облек свои интеллектуальные и духовные идеи в чувственную форму. Он может жить, как жил Китс, чистой жизнью; но его душа, подобно душе платоновского лжеастронома, все больше и больше погружается в смысл, пока ничто, лишенное обращения к смыслу, не станет представлять для него интереса. Как мог такой человек когда-либо снова вынести серость идеального или духовного мира? Спиритуалист испытывает удовлетворение, наблюдая, как чувственные элементы ускользают из его представлений; его интерес растет по мере того, как окрашенная одежда отбеливается на более прохладном воздухе. Но художник снова и снова погружает свою мысль в огонь цвета. Греку это погружение в чувственное было, по крайней мере, религиозно, безразлично. Греческая чувственность, следовательно, не возбуждает совесть: она бесстыдна и по-детски наивна. Христианский аскетизм, с другой стороны, дискредитируя малейшее прикосновение к чувственности, время от времени усиливал контраст или антагонизм художественной жизни с ее неизбежной чувственностью к самой себе.—Я только попробовал немного меда концом прута, который был у меня в руке, и вот! Я должен умереть. Иногда казалось трудным вести такую жизнь без сознательного отречения от духовного мира; и это придает подлинным художественным интересам своего рода опьянение. От этого опьянения Винкельман свободен: он перебирает эти языческие шарики незапятнанными руками, без чувства стыда или потери. Это значит обращаться с чувственной стороной искусства в языческой манере.

Чем дольше мы размышляем об этом эллинском идеале, в котором человек пребывает в единстве с самим собой, со своей физической природой, с внешним миром, тем больше мы можем быть склонны сожалеть о том, что он когда-либо вышел за его пределы, чтобы бороться за совершенство, от которого мутнеет кровь, раздражается плоть и дискредитируется реальный мир вокруг нас. Но если он хотел спастись от скуки, которая всегда сопутствует осознанию, даже осознанию совершенной жизни, было необходимо, чтобы возник конфликт, чтобы какая-

нибуть более резкая нота нарушила существующую гармонию, и раздосадованный этим дух в конце концов извлек из нее только более широкую и глубокую музыку. В греческой трагедии этот конфликт начался: человек оказывается лицом к лицу с конкурирующими притязаниями. Греческая трагедия показывает, как к такому конфликту можно относиться безмятежно, как его развитие может быть зрелищем достоинства, а не бессилия человеческого духа. Но не только в трагедии греческий дух показал себя способным таким образом извлекать радость из материи, полной разочарований. Феокрит тоже часто замечает нотку романтической грусти. Но какое беспечное и устойчивое равновесие над всеми этими разочарованиями, в чистом и солнечном слое воздуха!

В эту стадию греческих достижений Винкельман не входил. Каким бы всевышним он ни был там, где лежал его истинный интерес, его понимание типичного единства и покоя высочайшего вида скульптуры, по-видимому, повлекло за собой ограничение в другом направлении. Его концепция искусства исключает тот его более смелый тип, который уверенно и безмятежно относится к жизни, конфликтам, злу. Живя в мире изысканных, но абстрактных и бесцветных форм, он вряд ли мог представить себе тонкое и пронизательное, но несколько гротескное искусство современного мира. Что бы он подумал о Жильяте в "Морских мучениях" Виктора Гюго или о кровоточащих устах Фантины в первой части "Отверженных", проникнутых, как и эти книги, чувством красоты, таким же живым и прозрачным, как у грека? Более того, своего рода подготовка к романтическому темпераменту заметна даже в пределах самого греческого идеала, которого, со своей стороны, Винкельман не сумел увидеть. Ибо греческая религия имеет не только свои скорбные мистерии Адониса, Гиацинта, Деметры, но и осознает падение более ранних божественных династий. Гиперион уступает место Аполлону, Океан - Посейдону. У ног этой спокойной олимпийской семьи все еще толпятся усталые тени более раннего, более бесформенного, божественного мира. Безмятежные умы даже олимпийских богов обеспокоены мыслями о пределе продолжительности жизни, о неизбежном упадке, о лишении собственности. Опять же, высшая и бесцветная абстракция этих божественных форм, которая является секретом их покоя, также является предвестием бесплотной, хаотичной утонченности бледных средневековых художников. В этом высоком безразличии к внешнему, в этой бесстрастности уже есть привкус трупa: мы уже видим Анджелико и Мастера Страсти в художественном будущем. Подавление чувственного, закрытие перед ним двери, аскетический интерес можно предвидеть уже сейчас. Эти отвлеченные боги, "готовые развеять свою сущность по ветру", которые могут завернуться в плоть, как в одежду, и при этом оставаться самими собой, кажется, уже ощущают тот мрачный воздух, в котором они, подобно Елене Троянской, блуждают как призраки средневековья.

Постепенно, по мере того как мир приходил в церковь, художественный интерес, присущий человеческой душе, вновь заявлял о своих притязаниях. Но христианское искусство все еще зависело от языческих образцов, превращая стволы языческих храмов в свои церкви, увековечивая форму базилики, а в более поздние времена превращая заброшенные амфитеатры в каменоломни. Чувственное выражение идей, безоговорочно дискредитирующих чувственный мир, было деликатной проблемой, стоявшей перед христианским искусством. Если мы подумаем о средневековой живописи, начиная с ранних немецких школ, в которых еще сохранилось что-то от атмосферы склепа, и заканчивая чистой красотой Перуджино, мы увидим, как была решена эта проблема. В самом "поклонении скорби" утверждалась врожденная беспечность искусства. Религиозный дух, как говорит Гегель, "улыбался сквозь слезы". Молодой Рафаэль так прекрасно привнес этот Heiterkeit, эту языческую беспечность в

религиозные произведения, что его картина Святой Агаты в Болонье стала для Гете ступенью в эволюции Ифигении.* Но по мере того, как дар улыбки был обретен вновь, появилось и стремление к утраченному античному искусству, некоторые реликвии которого христианское искусство похоронило в себе, готовое творить чудеса, когда придет их время.

История искусства, как и любая другая история, пострадала от резких и абсолютных разделений. Языческое и христианское искусство иногда резко противопоставляются, и Ренессанс представляется как мода, вошедшая в определенный период. Это поверхностный взгляд: более глубокий взгляд заключается в том, что сохраняет самобытность европейской культуры. Эти два явления действительно непрерывны; и в некотором смысле можно сказать, что Возрождение было непрерывным усилием средневековья, что оно всегда имело место. Когда миру были возвращены подлинные реликвии античности, с точки зрения христианского аскета, это было похоже на открытие древней чумной ямы. Весь мир заразился жизнью природы и чувств. И теперь стало ясно, что средневековый дух тоже кое-что сделал для новых успехов античности. Ускорив упадок искусства, лишив его интереса к нему и в то же время сохранив нерушимой нить своих традиций, оно позволило человеческому разуму успокоиться, чтобы с наступлением дня он мог проснуться и со свежими глазами увидеть эти древние идеальные формы.

Цель правильной критики - поместить Винкельмана в интеллектуальную перспективу, на переднем плане которой стоит Гете. Ибо, в конце концов, он бесконечно меньше Гете; и главным образом потому, что в определенные моменты он соприкасается с Гете, критика обращает на него внимание. Его отношение к современной культуре своеобразно. Он не принадлежит к современному миру; и он не полностью принадлежит восемнадцатому веку, хотя многое в его внешней жизни характерно для него. Но та нотка бунта против восемнадцатого века, которую мы обнаруживаем у Гете, была подхвачена Винкельманом. Гете иллюстрирует союз романтического духа в его приключениях, его разнообразии, его глубокой субъективности души с эллинизмом в его прозрачности, его рациональности, его стремлении к красоте — тот брак Фауста и Елены, ребенком которого является искусство девятнадцатого века, прекрасный юноша Эвфорион, каким его представляет себе Гете, на скалах, в "великолепии битвы и в доспехах для победы", с озаренными светом бровями.* Гете также иллюстрирует преобладание в этом браке эллинского элемента; и этот элемент в его истинной сущности был раскрыт ему Винкельманом.

Широта, центральность, беззаботность и покой - вот признаки эллинской культуры. Является ли такая культура утраченным искусством? Местный, случайный колорит его собственной эпохи исчез с него; и величие, которое умерло, выглядит еще больше, когда разорвана всякая связь с тем, что является незначительным и вульгарным. Мы вообще можем видеть это только в отраженном, утонченном свете, который создает для нас великое образование. Можем ли мы представить этот идеал в безвкусном, запутанном свете современной жизни?

Конечно, для нас, жителей современного мира, с его противоречивыми притязаниями, запутанными интересами, отвлеченных столькими печалью, множеством забот, сбивающим с толку опытом, проблема единства с самими собой, в беззаботности и покое, гораздо сложнее, чем это было для грека в простых условиях античной жизни. И все же, не меньше, чем когда-либо, интеллект требует полноты, центральности. Именно это Винкельман запечатлевает в воображении Гете в начале жизни, в его первоначальной и простейшей форме, как сам

фрагмент греческого искусства, выброшенный на замусоренный, неопределенный берег Германии в восемнадцатом веке. У Винкельмана этот тип проявляется к нему не как в книге или теории, а более назойливо, потому что в страстной жизни, в личности. Для Гете, обладающего всеми современными интересами, готового затеряться в запутанных течениях современной мысли, он в самых четких чертах определяет вечную проблему культуры — равновесие, единство с самим собой, совершенное греческое моделирование.

Это уже не могло быть решено, как во время выхода обнаженной Фрины из воды, совершенством телесных форм или каким-либо радостным единением с внешним миром: тени стали слишком длинными, свет слишком торжественным для этого. Вряд ли ее можно было решить, как у Перикла или Фидия, прямым проявлением какого-то одного таланта: при многообразии требований нашей современной интеллектуальной жизни это могло закончиться лишь слабым, односторонним ростом. Эллинизм Гете был другого порядка, *Allgemeinheit* и *Heiterkeit*, полнотой и безмятежностью бдительного, требовательного интеллектуализма. *Im Ganzen, Guten, Wahren, resolut zu leben*: — это описание Гете его собственной высшей жизни; и что подразумевается под жизнью в целом — *im Ganzen*? Это означает жизнь того, для кого снова и снова то, что когда-то было драгоценным, становится безразличным. Каждый, кто стремится к культурной жизни, сталкивается со многими ее формами, возникающими в результате интенсивного, кропотливого, одностороннего развития какого-то особого таланта. Это самые яркие проявления энтузиазма, которые только может продемонстрировать мир, и не в их обязанности входит взвешивать претензии, которые предъявляет к ним та или иная чуждая форма гениальности. Но истинный инстинкт самообразования заботится не столько о том, чтобы познать все, что могут дать эти различные формы гениальности, сколько о том, чтобы найти в них свою собственную силу. Требование интеллекта - чувствовать себя живым. Он должен проникать в законы, действие, интеллектуальное вознаграждение каждой разделенной формы культуры; но только для того, чтобы он мог измерить отношение между собой и ними. Она борется с этими формами до тех пор, пока не отвоюет у каждой свой секрет, а затем позволяет каждой вернуться на свое место в высшем, художественном взгляде на жизнь. С какой-то страстной холодностью такие натуры радуются тому, что находятся вдали от своих прежних "я", и, прежде всего, они ревнуют к тому, что отказываются от одного особого дара, который действительно ограничивает их возможности. Гете, обладавшему даром чувственной натуры, было бы легко позволить этому перерасти себя. Возможно, некоторым "потусторонним" натурам легко и естественно быть похожими на *Schöne Seele*, этот идеал кроткого пиетизма Вильгельма Мейстера; но для широкого видения Гете это казалось той фазой жизни, которую человек мог прочувствовать со всех сторон и оставить позади. Опять же, легко потакать банальному метафизическому инстинкту. Но вкус к метафизике может быть одной из тех вещей, от которых мы должны отказаться, если хотим довести свою жизнь до художественного совершенства. Философия служит культуре не воображаемым даром абсолютного или трансцендентального знания, а предлагая вопросы, которые помогают человеку обнаружить страсть, странность и драматические контрасты жизни.

Но культура Гете не оставалась "за вуалью": она всегда проявлялась в практических функциях искусства, в реальном производстве. Для него проблема заключалась в следующем: Можно ли передать беспечность и универсальность античного идеала художественным произведениям, которые должны содержать полноту опыта современного мира? Мы видели, что развитие различных форм искусства соответствовало развитию мыслей человека о человечестве, растущему раскрытию разума самому себе. Скульптура соответствует ясным, выразительным

очертаниям эллинского гуманизма; живопись - мистической глубине и замысловатости средневековья; музыка и поэзия пользуются успехом в современном мире.

Давайте понимать под поэзией все литературные произведения, которые обладают способностью доставлять удовольствие своей формой в отличие от материи. Только в этой разнообразной литературной форме искусство может обладать той широтой, разнообразием, деликатностью ресурсов, которые позволят ему справляться с условиями современной жизни. Что современное искусство должно делать на службе культуре, так это перестраивать детали современной жизни, так отражать ее, чтобы это могло удовлетворить дух. А что нужно духу перед лицом современной жизни? Чувство свободы. Того наивного, грубого чувства свободы, которое предполагает, что воля человека ограничена, если вообще ограничена, только волей более сильной, чем его собственная, у него больше никогда не будет. Попытка изобразить это в искусстве имела бы так мало правдоподобия, что была бы плоской и неинтересной. Главным фактором в размышлениях современного разума о самом себе является сложность, универсальность естественного права, даже в моральном плане. Для нас необходимость, как в старину, не является чем-то вроде мифологического персонажа без нас, с которым мы можем вести войну. Это скорее волшебная паутина, сотканная насквозь нас, подобно той магнитной системе, о которой говорит современная наука, пронизывающая нас сетью, более тонкой, чем наши тончайшие нервы, но несущая в себе центральные силы мира. Может ли искусство изобразить мужчин и женщин в этом непосильном труде так, чтобы дать духу хотя бы эквивалент чувства свободы? Конечно, в романах Гете, и даже в большей степени в романах Виктора Гюго, мы имеем высокие образцы современного искусства, обращающегося таким образом к современной жизни, рассматривающего эту жизнь так, как ее должен рассматривать современный разум, но при этом размышляющего о ней с беспечностью и покоем. Законы природы мы никогда не изменим, как бы они ни смущали нас; но все же есть что-то в более или менее благородном отношении, с которым мы наблюдаем за их роковыми сочетаниями. В романах Гете и Виктора Гюго, в некоторых превосходных произведениях, написанных после них, эта запутанность, эта сеть закона становится трагической ситуацией, в которой определенные группы благородных мужчин и женщин добиваются для себя высшей Развязки. Кто, если бы он видел все насквозь, стал бы возмущаться цепью обстоятельств, которая в конце концов наделяет человека этими великими переживаниями?

1867.

Примечания

189. +Определение Лидделла и Скотта: "поздно учиться, поздно учиться".

190. *Слова Шарлотты Корде перед Съездом.

191. +Пиндар, Книга од О., стихотворение 10, строка 99. Перевод редактора электронного текста: "прекрасен внешне и сочетается со свежим источником молодости..."

194. + +Транслитерация: philosophêsas pote met' erôtos. Перевод: "Ищу знания наряду с любовью".

209. +Симпозиум, глава 4, раздел 11, строка 3. Э.К. Марчант, Xenophontis opera omnia, том 2, 2-е изд. Оксфорд: Clarendon Press, 1921 (переиздание 1971).

225. *Italiänische Reise. Болонья, 19 октября 1776 года.

227. *"Фауст", Часть II. Акт 3.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

Легей поу Эраклейтос хоти панта хорей кай ауден меней.+

Рассматривать все вещи и принципы вещей как непостоянные способы или моды все больше и больше становится тенденцией современной мысли. Давайте начнем с того, что находится вне нас, — с нашей физической жизни. Сосредоточьтесь на одном из ее наиболее изысканных моментов, на моменте, например, восхитительного отвращения от потока воды в летнюю жару. Что такое вся физическая жизнь в этот момент, как не комбинация природных элементов, которым наука дает свои названия? Но эти элементы, фосфор, известь и тонкие волокна, присутствуют не только в организме человека: мы обнаруживаем их в местах, наиболее удаленных от него. Наша физическая жизнь — это их постоянное движение: прохождение крови, разрушение и восстановление хрусталиков глаза, изменение тканей мозга под действием каждого луча света и звука — процессы, которые наука сводит к более простым и элементарным силам. Подобно элементам, из которых мы состоим, действие этих сил простирается за пределы нас: от них ржавеет железо и созревает кукуруза. Эти элементы распространяются далеко от нас, движимые многими потоками; и рождение, и жест, и смерть, и появление фиалок из могилы — лишь немногие из десяти тысяч результирующих комбинаций. Этот четкий, вечный контур лица и конечностей — всего лишь наш образ, под которым мы их группируем, рисунок в паутине, настоящие нити которой выходят за ее пределы. По крайней мере, в том, что наша жизнь подобна пламени, что это всего лишь совпадение, возобновляющееся от момента к моменту, сил, рано или поздно расходящихся на своих путях.

Или, если мы начнем с внутреннего мира мыслей и чувств, водоворот будет еще более стремительным, пламя — более нетерпеливым и всепожирающим. Там это уже не постепенное потемнение в глазах, не постепенное блекновение красок от движения береговых стен, где вода действительно стекает вниз, хотя и в кажущемся покое, — а бегство по середине потока, течение сиюминутных актов зрения, страсти и мысли. На первый взгляд кажется, что опыт погребает нас под потоком внешних объектов, давящих на нас острой и назойливой реальностью, выводящей нас из себя тысячью форм действий. Но когда рефлексия начинает воздействовать на эти объекты, они рассеиваются под ее влиянием; связующая сила кажется приостановленной, подобно какому-то фокусу магии; каждый объект высвобождается в группу впечатлений — цвета, запаха, текстуры — в сознании наблюдателя. И если мы продолжаем пребывать в размышлениях об этом мире, но не о предметах в той плотности, в которую их облакает язык, а о впечатлениях, неустойчивых, мерцающих, непоследовательных, которые загораются и гаснут вместе с нашим осознанием их, то он сужается еще больше: весь объем наблюдения сузился до узкой камеры индивидуального ума. Опыт, уже сведенный к группе впечатлений, окружен для каждого из нас той толстой стеной личности, сквозь которую никогда не пробивался ни один реальный голос на своем пути к нам или от нас к тому, о существовании чего мы можем только догадываться. Каждое из этих впечатлений — это впечатление индивидуума в его изоляции, каждый разум хранит в качестве одинокого пленника свою собственную мечту о мире. Анализ идет еще дальше и убеждает нас, что те впечатления индивидуального разума, к которым у каждого из нас сводится опыт, находятся в постоянном движении; что каждое из них ограничено временем, и что, поскольку время бесконечно делимо,

каждое из них также бесконечно делимо; все, что в нем актуально, - это один момент, ушедший, пока мы пытаемся его постичь, о котором правильнее сказать, что оно перестало существовать, чем то, что оно есть. К такому трепетному огоньку, постоянно перестраивающемуся в потоке, к единичному острому впечатлению, несущему в себе смысл, к более или менее мимолетному воспоминанию о таких ушедших моментах, сводится все реальное в нашей жизни. Именно с этим движением, с прохождением и растворением впечатлений, образов, ощущений анализ прекращается — это постоянное исчезновение, это странное, вечное сплетение и расплетение нас самих.

Philosophiren, says Novalis, ist dephlegmatisiren, vivificiren.+ Служение философии, спекулятивной культуры человеческому духу состоит в том, чтобы пробудить его к жизни в постоянном и жадном наблюдении. Каждое мгновение какая-то форма руки или лица становится совершенной; какой-то оттенок холмов или моря предпочтительнее остальных; какое-то настроение страсти, пронизательности или интеллектуального возбуждения непреодолимо реально и привлекательно для нас — только на этот момент. Конечным результатом является не плод опыта, а сам опыт. Нам дано лишь подсчитанное количество импульсов разнообразной, драматичной жизни. Как мы можем увидеть в них все, что можно увидеть тончайшими органами чувств? Как нам быстрее всего переходить от точки к точке и всегда присутствовать в фокусе, где наибольшее количество жизненных сил объединяется в своей чистейшей энергии?

Всегда гореть этим твердым, подобным драгоценному камню пламенем, поддерживать этот экстаз - вот успех в жизни. В некотором смысле можно даже сказать, что наша неудача заключается в формировании привычек: ведь, в конце концов, привычка относится к стереотипному миру, а между тем только грубость взгляда заставляет любых двух людей, вещи, ситуации казаться похожими. В то время как все тает у нас под ногами, мы вполне можем ухватиться за любую утонченную страсть или любой вклад в познание, который, кажется, благодаря поднятому горизонту на мгновение освобождает дух, или за любое волнение чувств, за странные краски и необычные запахи, или за работу рук художника, или за лицо друга. Не различать каждое мгновение какого-то страстного отношения в тех, кто нас окружает, и в самом блеске их дарований какое-то трагическое разделение сил на их путях - значит в этот короткий морозный и солнечный день спать до вечера. С этим ощущением великолепия нашего опыта и его ужасающей краткости, собирающим все, что мы есть, в одном отчаянном усилии увидеть и потрогать, у нас едва ли будет время строить теории о вещах, которые мы видим и к которым прикасаемся. Что нам нужно делать, так это всегда с любопытством проверять новые мнения и искать новых впечатлений, никогда не соглашаясь с поверхностной ортодоксальностью Конта, или Гегеля, или с нашей собственной. Философские теории или идеи, как точки зрения, инструменты критики, могут помочь нам собрать то, что в противном случае могло бы остаться нами незамеченным. "Философия - это микроскоп мысли". Теория, идея или система, которые требуют от нас пожертвовать какой-либо частью этого опыта ради какого-то интереса, в который мы не можем войти, или какой-то абстрактной теории, с которой мы сами себя не отождествляем, или того, что является лишь условным, не имеют на нас реальных прав.

Одним из самых прекрасных отрывков Руссо является отрывок из шестой книги "Исповеди", где он описывает пробуждение в нем литературного чутья. Неопределимый привкус смерти всегда окружал его, и теперь, в раннем зрелом возрасте, он считал себя пораженным смертельной болезнью. Он спросил себя, как бы ему максимально использовать оставшийся промежуток

времени; и ничто в его прошлой жизни не повлияло на него, когда он решил, что это, должно быть, интеллектуальное возбуждение, которое он как раз тогда обнаружил в ясных, свежих трудах Вольтера. Что ж! как сказал Виктор Гюго, мы все прикованы к земле: нам всем вынесен смертный приговор, но с чем—то вроде бессрочной отсрочки - *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*: у нас есть перерыв, а затем наше место нас больше не знает. Кто-то проводит этот промежуток в апатии, кто-то - в высоких страстях, самые мудрые, по крайней мере среди "детей мира сего", - в искусстве и песне. Ибо наш единственный шанс заключается в расширении этого интервала, в том, чтобы получить как можно больше пульсаций за данное время. Сильные страсти могут дать нам это обостренное чувство жизни, экстаз и печаль любви, различные формы восторженной деятельности, бескорыстной или иной, которые естественным образом приходят ко многим из нас. Только будьте уверены, что это страсть — что она действительно приносит вам этот плод оживленного, умноженного сознания. Из такой мудрости поэтическая страсть, желание красоты, любовь к искусству ради него самого имеют наибольшее значение. Ибо искусство приходит к вам, откровенно предлагая не давать ничего, кроме высочайшего качества вашим мгновениям, когда они проходят, и просто ради этих мгновений.

1868.

Примечания

233. * Это краткое "Заключение" было опущено во втором издании этой книги, поскольку я предполагал, что оно может ввести в заблуждение некоторых молодых людей, в чьи руки оно может попасть. В целом, я счел за лучшее перепечатать это здесь с некоторыми небольшими изменениями, которые приближают это к моему первоначальному смыслу. В книге "Марий Эпикурейец" я более подробно остановился на мыслях, навеянных ею.

233. +Перевод Патера: "[Гераклит где-то говорит, что] Все рушится; ничего не остается". Платон, Кратил 402 A, как отмечено в Оксфордской антологии английской литературы, ред. Лайонел Триллинг и Гарольд Блум. Оксфорд: Oxford UP, 1973.

236. +Следуя исправлению Уильяма Баклера в книге "Уолтер Патер: три основных текста" (Нью-Йорк: New York UP, 1986), я исправил "дефлегматизирен вивифицирен" на "дефлегматизирен, вивифицирен".

КОНЕЦ